

IMPRESSÕES  
SURREAIS:  
O SURREALISMO  
PORTUGUÊS ENTRE  
OS SURREALISMOS  
EUROPEUS

Maria João Simões (Coord.)

TÍTULO  
IMPRESSÕES SURREAIS  
O Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus

COPYRIGHT  
Autores e Centro de Literatura Portuguesa

DESIGN DA CAPA  
Olhar-te. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

DATA DE EDIÇÃO  
Março de 2015

APOIO À REDAÇÃO  
José Emanuel Coelho Vieira

IMPRESSÃO  
Papelmunde

DEPÓSITO LEGAL  
389532/15

ISBN  
978-972-9126-29-1

*Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor*

Centro de Literatura Portuguesa (<http://www.uc.pt/clp>)  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Este trabalho foi realizado no âmbito do Projeto UID/ELT/00759/2013.

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

SURREALISMO EM PORTUGAL – INTERNACIONALIZAÇÃO DO DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS E ARTES .....	7
<i>Maria João Simões</i>	
SURRÉALISME ET INCONSCIENT.....	19
<i>Gabriel Saad</i>	
O SURREALISMO COMO METACIÊNCIA: UMA VANGUARDA FRATURADA ENTRE MARXISMO, PSICANÁLISE E GNOSTICISMO.....	31
<i>Carlos Machado</i>	
A PERSONAGEM SURREALISTA PORTUGUESA: LIGAÇÃO E AUTONOMIA EM RELAÇÃO À ESCOLA BRETONIANA.....	43
<i>Cristina Costa Vieira</i>	
A TORRE DE BARBELA, DE RUBEN A.: ALEGORIA SURREALIZANTE SOBRE O IMAGINÁRIO PORTUGUÊS.....	85
<i>José Cândido de Oliveira Martins</i>	
COLAGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FRAGMENTO A PARTIR DE <i>A ÂMPOLA MIRACULOSA</i> DE ALEXANDRE O'NEILL.....	111
<i>Sara Lacerda Campino</i>	
MÁRIO CESARINY: A DESCONEXA CONEXÃO.....	121
<i>Maria Bochicchio</i>	
PRINCÍPIOS: O DIVAGAR NO CENÁRIO E NA ESCRITA EM <i>NADJA</i> , DE ANTÓNIO PEDRO.....	135
<i>Bruna Vilma Março Cardoso Mendes</i>	
RESUMOS.....	143

de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de apenas poderão existir *individuos surrealistas* agindo, por vezes, em conjunto» (Cesariny, 1981: 151).

A clausura individual como requisito para a construção de um novo mundo depende, todavia, na visão de António Maria Lisboa, de uma tradição que importava perpetuar:

Mas a vida de grupo não será tão cedo... ou não será mesmo nunca. Creio que era assim que os Ocultistas da IDADE MÉDIA trabalhavam. O Surrealista de hoje, o Homem Livre, ou que ainda se conserva Livre Hoje, é assim que trabalhará. A leitura, a escrita, a prática e realização do Amor, a conquista da Liberdade – são formas de acção individual! Acção individual com um livro, um papel, uma Mulher, um gesto! (Lisboa, 1953: 191).

Quando a fratura utópica vanguardista se afigura atavicamente quimérica, do ponto de vista social, a única solução possível é tentar manter-se livre a nível individual. Face à impossibilidade ética da desistência, nos caminhos emaranhados do Marxismo, da Psicanálise e do Gnosticismo, António Maria Lisboa optou sempre, estoicamente, pela resistência.

#### REFERÊNCIAS

- BRETON, André (1992). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Folio Essais, Gallimard.
- BRETON, André (s.d.). *La Clé des Champs. Collection Le Livre de Poche, Biblio-Essais*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert.
- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CESARINY, Mário (1985). *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário (org.) (1981). *Três Poetas do Surrealismo – Exposição Ícono-Bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional – Secretaria de Estado da Cultura.
- CLAIR, Jean. (2003). *Du Surréalisme, Considéré dans ses Rapports au Totalitarisme et aux Tables Tournantes*. Collection Essai. Paris: Mille et Une Nuits – Fondation du 2 Mars.
- LISBOA, António Maria (1995). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RABINOWITZ, Celia (2002). *Surrealism and the Sacred – Power, Eros, and the Occult in Modern Art*. Colorado and Oxford: Icon Editions – Westview Press.

## A PERSONAGEM SURREALISTA PORTUGUESA: LIGAÇÃO E AUTONOMIA EM RELAÇÃO À ESCOLA BRETONIANA

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior

A dependência em relação a Breton e à doutrina francesa era inevitável se considerarmos a total falta de tradição surrealista em Portugal.

MARIA DE FÁTIMA MARINHO, *O Surrealismo em Portugal*

Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos/e olhos fitos na linha do horizonte/Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes/e os personagens aparecem.

MÁRIO CESARINY, “arte de inventar os personagens”, *Manual de Prestidigitação*

#### PROLEGÓMENO

Sendo um dado unânime entre especialistas na matéria (Marinho, 1985: 11, 28-30, 77, 187; Cuadrado, 1998: 9; Reis, 2005: 140) a dívida do Surrealismo português em relação ao movimento francês e havendo já análises textuais de boa parte de tais ligações (Marinho, 1985; Silva, 2009), onde poderá residir a originalidade deste trabalho? Desde logo, os textos literários são universos infindos, à espera de novos aprofundamentos interpretativos, e ainda não foi feito um estudo panorâmico minimamente exaustivo da personagem narrativa portuguesa, numa perspetiva comparativista com a escola bretoniana. Por outro lado, considerámos intrigante a personagem narrativa surrealista, porque aparentemente paradoxal à luz de certos princípios expostos no *Manifesto* (1924) de Breton. Estava lançado o desafio.

A narrativa portuguesa aqui trabalhada abrange *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, os romances *Um homem de barbas* (1944), *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido* (1953) e *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* (1972), de Manuel de Lima, *A Ámpola Miraculosa* (1949), de Alexandre O’Neill, cinco contos da coletânea herbertiana *Os Passos em Volta* (1963) – “Polícia”, “O coelacanto”, “Teorema”, “Cães, marinheiros” e “Trezentos e sessenta graus” – e *Titânia* (1977), de Mário Cesariny. A delimitação deste cor-

pus respeita o postulado da historicidade do movimento surrealista, cujos limites *a quo* e *ad quem* são, respetivamente, 1942 e 1959, aquele assinalando o início de tertúlias no café lisboeta Herminius, este finalizando o convívio entre escritores e artistas surrealistas (entre os quais Herberto Helder) em torno do café Gelo (cf. Cuadrado, 1998: 26-34). A inclusão de três obras que ultrapassam o limite *ad quem* do movimento surrealista justifica-se tendo em conta, como indica Perfecto Cuadrado, que esta poética sobrevive ao fim dos grupos ou reagrupamentos através da «actividade individual de alguns dos [seus] membros» (Cuadrado, 1998: 34). Considerámos como hipotextos de base quatro obras fundamentais de André Breton – *Peixe Solúvel* (1924), *Manifesto do Surrealismo* (1924), *Nadja* (1928) e *O Amor Louco* (1937) –, a que se acresce *A Mulher 100 Cabeças* (1929), de Max Ernst.

Ainda que este seja um conjunto vasto – dezasseis textos no total –, o facto é que o nosso enfoque centrar-se-á num número restrito de personagens, e são estas que constituem, de facto, o nosso *corpus* de análise, amostra diversa e ampla o suficiente (sem ser exaustiva) para se aferir com rigor, e não de forma casuística, o grau de ligação da personagem narrativa portuguesa à escola bretoniana.

#### A PERSONAGEM NARRATIVA E A REJEIÇÃO BRETONIANA DO CONTROLO DA RAZÃO

A forma como Mário Cesariny expõe no *Manual de Prestidigitação* a «arte de inventar personagens» faz parecer que estas surgem espontaneamente, depois de uma demiúrgica nomeação. Qual ato genesiaco, o que se nomeia, ganha existência, torna-se referencial. Ora, Breton propusera alguns anos antes esta forma de criar quando, no *Manifesto do Surrealismo*, preconizava o «Automatismo psíquico», isto é, o abandono «de qualquer vigilância exercida pela razão» (Breton, 1979: 47). O primado do onirismo daqui decorrente – «O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações ate aqui desprezadas, na onipotência do sonho» (Breton, 1979: 47) – parece adequar-se à poesia mas opor-se ao princípio organizacional subjacente a uma personagem, sobretudo a romanesca, *sujeita* «a uma composição disciplinada» (Reis e Milheiro, 1989: 127), em função da maior complexidade estrutural que lhe é inerente aos níveis linguístico, retórico, narratológico, axiológico e semiótico-contextual (cf. Vieira, 2008). Assim, a personagem narrativa surrealista parece ser fruto de duas tendências contraditórias: o Surrealismo enquanto livre expansão do inconsciente e a narratividade enquanto modo decorrente de uma disciplina vigilante. Ou seja, a personagem narrativa surrealista é um paradoxal «abandono vigiado», para adotar a expressão de O'Neill. Será possível o «automatismo psíquico» para criar uma personagem narrativa surrealista? Em *Titânia*, um texto escrito em 1953, mas só publicado em

1977, e depois reescrito em 1993, Mário Cesariny parece vangloriar-se desse feito, pouco se importando com a falta de clareza daí decorrente:

O rosto de Titânia reverbera na sombra, é inútil chamá-lo a clarificações. No entanto, um certo fio condutor estaria de bom tom, reconheço: daria uma ilusão de realidade aos que precisam de ilusões dessa estirpe. Há princípios? Há fins? Há verdade e mentira? São punidos os maus? Exaltados os simples? É bem possível, sim senhor. Para quem gosta. Titânia, porém, é outra coisa. Tem mais a dar e a ser, não pode ser por aí (Cesariny, 1994: 67).

Mas as duas últimas páginas de *Titânia* (edição Assírio & Alvim) parecem contrariar este aparente automatismo psíquico. De facto, o fac-símile do manuscrito da última página da narrativa, reproduzido em paratexto (Cesariny, 1994: 125), mostra que as rasuras dominam a mancha gráfica, de que apenas escapam as três linhas finais. A reedição de *Nadja* em 1963 esconde o mesmo processo: o texto de 1924 sofreu perto de trezentas correções, todas registadas por Claude Martin (1972).

Todavia, Breton demonstra em diferentes pontos da sua obra ser um dialético. Eis como define dois dos seus mais importantes conceitos, a surrealidade e o acaso objetivo, respetivamente no *Manifesto do Surrealismo* e em *O Amor Louco*:

«Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer» (Breton, 1979: 36). Já André Breton:

o acaso seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano (isto para tentar interpretar e conciliar, com uma certa audácia, o pensamento de Engels e de Freud sobre este assunto) (Breton, 1971: 30)

A dialética do par abandono/controlo teria, pois, de ser aplicada para construir uma personagem surrealista.

#### O MARAVILHOSO INSÓLITO COMO ALICERCE DE PERSONAGENS SURREALISTAS

É no seguimento da definição de surrealidade que Breton profere uma declaração surpreendente para o seu tempo:

Desta vez, a minha intenção era mostrar a verdade do ódio ao maravilhoso que grassa em certos homens, desse ridículo sob o qual o querem abater. Digamo-lo já: o

maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, e mesmo só o maravilhoso é belo. No domínio literário, só o maravilhoso pode fecundar obras oriundas de um género inferior como o romance e, de um modo geral, tudo o que participa da anedota (Breton, 1979: 36).

A asserção é surpreendente, pois os trabalhos de Vladimir Propp não eram à época conhecidos no Ocidente e porque se estava na pátria de Balzac, de Hugo e de Proust. Breton, em contracorrente, vê no maravilhoso a única salvação possível da narrativa, até do tão proclamado romance, por ele considerado “género inferior”. Mas que tipo de maravilhoso é o mais adequado para a narrativa que Breton tem em mente? De acordo com a teoria de Todorov exposta em *Introduction à la Littérature Fantastique*, há maravilhoso nas narrativas «qui contiennent des éléments surnaturels sans que le lecteur s’interroge jamais sur leur nature, sachant bien qu’il ne doit pas les prendre à la lettre. Si des animaux parlent, aucun doute ne nous vient» (Todorov, 1989: 36). Sendo assim, conclui Todorov, «le conte de fées n’est qu’une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n’y provoquent aucune surprise: ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle» (Todorov, 1989: 59). Ora, não é a variante conto de fadas que interessa a Breton, a julgar pelas seguintes afirmações do *Manifesto* de 1924:

Pode parecer arbitrário eu propor este modelo ao falar do maravilhoso, ao qual as literaturas do Norte e as literaturas orientais recorreram permanentemente, sem falar das literaturas propriamente religiosas de todos os países. É que a maioria dos exemplos que essas literaturas poderiam fornecer-me estão maculados de puerilidade, pela simples razão de que se dirigem às crianças. Desde cedo estas são privadas de maravilhoso, e, mais tarde, não conservam suficiente virgindade de espírito para encontrarem extremo prazer na história da *Pele de Burro*. Por encantadores que sejam, o homem consideraria uma decadência alimentar-se de contos de fadas (...). (...) Mas as faculdades não se alteram radicalmente. O medo, a atracção do insólito, os riscos, o gosto do luxo, são energias para que nunca se apelará em vão. Há contos a escrever para pessoas crescidas, contos ainda quase de fadas (Breton, 1979: 37).

De facto, a inclusão do maravilhoso tal como ele é praticado nos contos de fadas faria cair a narrativa surrealista numa literatura tradicional, e o Surrealismo tem «mais a dar», para usar uma expressão de Cesariny em *Titânia* (Cesariny, 1994: 67). Breton preconiza, pois, para a narrativa, um maravilhoso insólito, em detrimento de um maravilhoso considerado “pueril”. Só aquele tira o leitor da banalidade, do conforto. A adesão ao maravilhoso insólito implicará a rejeição

da personagem realista, isto é, da que mimetiza o real. Vejamos a este propósito a seguinte passagem do *Manifesto do Surrealismo*:

Paul Valéry (...) ainda há pouco, a propósito de romances, me garantia que, pelo que lhe diz respeito, sempre se recusaria a escrever: *A marquesa saiu às cinco horas*. Mas terá cumprido a palavra? § Se o puro e simples estilo de informação, de que temos um exemplo na frase acima citada, corre quase unicamente nos romances, é porque, há que compreendê-lo, os autores não têm grandes ambições. O carácter circunstancial, inutilmente particular, de cada uma das suas indicações, leva-me a pensar que se estão a divertir à minha custa. Não me poupam nenhuma das hesitações do personagem: será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão? Eis, ao acaso, questões resolvidas de uma vez para sempre; não me deixam qualquer poder discricionário além do de fechar o livro, o que não deixo de fazer por volta da primeira página. E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo, o autor usa-as cada vez mais à larga, apanha a ocasião de me passar os seus bilhetes postais, procura pôr-me de acordo com ele em lugares-comuns (Breton, 1979a: 28-9).

O passo ataca pelo menos três processos correntes na construção de uma personagem mimética: a factualização, a associação personagem/pessoa e a descrição. A factualização é um processo retórico-argumentativo que consiste em fazer asserções suscitadoras de pressupostos de factualidade, neste caso, o pressuposto da existência de uma personagem. Trata-se de um *trompe l’oeil* de que raramente nos damos conta, mas que pode ser parodiado nesta situação judicial: quando um juiz pergunta ao réu “então a que horas assaltou a casa?”, esse juiz está a factualizar implicitamente que o réu é ladrão, só querendo averiguar as circunstâncias do assalto (Vieira, 2008: 137-138). A factualização que tanto irrita Breton está operativa na frase *«A marquesa saiu às cinco horas»*. A precisão da hora factualiza a existência de uma marquesa, construindo, deste modo, uma personagem aparentemente factual, isto é, verosímil. Já a associação personagem/pessoa significa a procura do escamoteamento da natureza verbal da personagem narrativa, tentando criar a ilusão de uma pessoa de carne e osso (Vieira, 2008: 39-40 e 525-543). Este processo é rejeitado quando Breton parodia: «será loiro, que nome terá, iremos apanhá-lo no Verão?». Por fim, a descrição, processo de suma importância na figurativização da personagem narrativa (Vieira, 2008: 329-342), é rejeitada, porque considerada desnecessária: «E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo». O retrato de muitas personagens é então substituído em *Nadja* pela fotografia, como é o caso

de Benjamin Péret, cuja cataforização (Vieira, 2008: 45-46), isto é, cuja primeira alusão (Breton, 1995: 33) não é seguida da habitual descrição. Esta é substituída por uma fotografia de Péret com autoria de Man Ray (Breton, 1995: 32). Nenhuma narrativa surrealista portuguesa usa a fotografia como processo substitutivo do retrato literário de uma personagem. Só *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, se aproxima do que Breton faz em *Nadja*, mas não de forma absoluta: a descrição das personagens existe, mas é sumária, sendo então complementada por desenhos (o desenho também é recorrente no texto de Breton). E assim, Adão, Lulu, o narrador-personagem ou o ladrão aparecem em *Apenas uma Narrativa* também sob a forma icónica (cf. Pedro, 1978: 23, 39, 47 e 55). O desdém pela descrição tem de ser compreendido à luz da novidade da fotografia – alguns, como Breton, pensavam que ela iria colocar na prateleira do museu a representação verbal, sempre aquém da precisão daquela. Além disso, trata-se de uma irreverência antiliterária, já revelada na ironicamente intitulada revista *Littérature*, que Breton ajudou a fundar em 1919 (cf. Duplessis, s/d: 16). Este desdém também é visível em *Titânia*, de Cesariny. Já a meio da narrativa, o narrador-personagem, a propósito da sua protagonista, informa-nos sobre um juízo a que não atribui qualquer tipo de crédito:

Um grande viajante muito amigo meu (...) acaba de emitir um juízo grave e nada particular sobre a minha heroína: “Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. Falas em hermetismo mas só porque te quadra esconder qualquer coisa que não respira, estrebucha, não caminha, arrasta-se, *não se levanta*, pende. Pois tu não dizes é alta, baixa, loura, morena, encarnada, branca. E as mamas, rapaz – secção fundamental – não te enlevam as mamas? Nã, assim também nã (o meu amigo anasala bastante). Titânia é um fantasma, Oberon dois fantasmas, Julião três fantasmas numa cidade fantasma. Ora vai actuar para outra freguesia!” (Cesariny, 1994: 57).

Não há, pois, retratos físicos de Titânia e mesmo de outras personagens centrais desta narrativa, para grande desgosto do amigo do narrador-personagem, que se parece divertir com a visão tradicionalista que aquele tem da literatura. O narrador, de qualquer modo, tem o cuidado de explicar que Titânia não tem corpo por respeito à tradição mitológica, a seguir desenvolvida.

Noutra passagem do *Manifesto do Surrealismo*, Breton reforça o seu desdém face ao romance *best-seller* pondo a nu dois processos que, combinados, sustentam a construção de inúmeras personagens narrativas, independentemente da sua qualidade artística:

*Para escrever falsos romances.* Seja você quem for, e se lhe apetecer, há-de mandar queimar algumas folhas de louro e, sem querer alimentar esse magro fogo, começará a escrever um romance. O surrealismo lho permitirá; só terá que colocar o ponteiro de “Bom fixo” em “Acção”, e a coisa far-se-á. Aqui tem personagens de comportamentos muito diversos; os nomes deles na sua maneira de escrever são uma questão de maiúsculas e hão-de portar-se com o mesmo à-vontade em relação aos verbos activos como o pronome impessoal *se* em relação a palavras como *diz, ama, precisa*, etc. Comandá-los-ão, por assim dizer, e quando a observação, a reflexão e as faculdades de generalização não o ajudarem em nada, pode ficar certo de que eles lhe farão atribuir mil e uma intenções que você não teve. Assim armados de umas poucas características físicas e morais, estes seres que na verdade tão pouco lhe devem desviar-se-ão de uma certa linha de conduta com que não terá que se preocupar. Daqui resultará uma intriga mais ou menos engenhosa na aparência, justificando ponto por ponto aquele desenlace comovente ou tranquilizador com que você não se preocupa. O seu falso romance simulará maravilhosamente um romance verdadeiro; e você será rico (Breton, 1979a: 53).

Os processos em causa são a maiusculação nominal – «os nomes deles na sua maneira de escrever são uma questão de maiúsculas» – e a predicação, isto é, a atribuição de ações a esses nomes maiúsculos – «e hão-de portar-se com (...) à-vontade em relação aos verbos activos». O romance *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* (1972), de Manuel de Lima, parece ter ido beber diretamente a esta fonte. Aí, a maiusculação e a predicação são sistematicamente combinadas para fazer surgir personagens dignas de uma fábula de Esopo, e onde não falta sequer uma moralidade (aqui, implícita). Veja-se a passagem:

O desentendimento entre Gillette e Alfa-Romeo começou por uma discussão sobre as leis da estética. Gillette tinha sido muito bem sucedida na sua primeira exposição. Em entrevistas concedidas aos jornais, fizera declarações extravagantes, entre outras a de que a sua arte consistia na exploração do acaso. No dia seguinte à inauguração choveram os artigos elogiosos. Um dos críticos, o mais impulsivo de todos, e também o mais lançado na vertigem das descobertas, declarou que Gillette tinha criado o não-espaco. Alfa-Romeo não gostou do rumo que as coisas estavam a tomar. Conhecia bem o indivíduo que dissera aquela enormidade e lembrava-se dos olhares que ele lançara no dia da inauguração, sobre os seios erectos de Gillette que se desenhavam bem contornados e muito salientes, terminando em botões visíveis à transparência do *nylon*. (Lima, 1972b: 17).

Neste trecho, Manuel de Lima transforma em personagens duas marcas prestigiadas pela publicidade: uma de lâminas de barbear e outra de automóveis. Graças a expressões ou verbos como «desentendimento entre Gillette e Alfa-Romeo», «fizera declarações», «não gostou», «conhecia» e «lembrava-se», Gillette e Alfa-Romeo personificam-se, tornam-se personagens de uma fábula surrealista. A flexão adjetival no feminino – «sucedida» – e a atribuição de «seios eretos» a Gillette identifica claramente o género a que pertence esta personagem, a que se opõe a masculinidade ciumenta de Alfa-Romeo. A estrutura de fábula surrealista assim montada torna risíveis os motivos pueris desta discussão conjugal, sobretudo quando em causa estão fatores tão voláteis como “as leis da estética” moderna. De facto, satiriza-se a dependência da arte moderna em relação ao vedetismo – «tinha sido muito bem sucedida»; «entrevistas concedidas aos jornais»; «declarações extravagantes»; «choveram os artigos elogiosos». Esta rejeição da arte como bem de consumo fora bem assinalada por Breton no seu *Manifesto*: «O seu falso romance simulará maravilhosamente um romance verdadeiro; e você será rico» (Breton, 1979a: 53). Em Manuel de Lima, é tão ridículo este discurso sobre a arte moderna como a voracidade com que se compram gilletes e se desejam alfa-romeos: trata-se de puro consumismo. No mesmo nível ontológico desta Gillette e deste Alfa-Romeo, graças à combinatória da maiusculação e da predicção, estão outras personagens surrealistas como Atrapuz, diretor de uma empresa (Lima, 1972b: 11), Mecenas Nepomucenas, afinal pouco mecenas de Gillette (Lima, 1972b: 21), Sr. Trolha, que não é trolha mas o senhorio de Gillette e de Alfa-Romeo, a quem estes devem a renda, numa inversão dos níveis sociais (Lima, 1972b: 21-24) ou ainda Johnnie Walker (conhecida marca de uísque) e John Collins (muito provavelmente, o popular ator inglês nascido em 1942), «dois súbditos britânicos radicados no país há largos anos (...), dois paladinos da liberdade a quem todos deviam inebriantes horas, dias, meses, anos, séculos talvez, de evasão» (Lima, 1972b: 73). Novamente, a tónica satírica tem por alvo a arte enquanto bem de consumo. Não é um ator posto na mesma função evasiva de um copo de uísque?

Portanto, Breton, Manuel de Lima em *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem* e Cesariny em *Titânia* adotam uma perspectiva antiliterária da literatura, isto é, uma postura anticonsumista da arte, optando, para tal, pela via da rejeição da literatura de representação mimética do mundo – que funcionara até então como a tradição narrativa. As personagens não devem oferecer qualquer ilusão de real, pois são apenas seres de papel. Por isso uma personagem pode chamar-se Gillette e Titânia não é assumidamente descrita. Pensamos ser neste sentido que devem ser entendidas palavras como «deriva» ou «mentira» com que surrealistas portugueses como Cesariny e Manuel de Lima terminam algumas das suas narrativas. Veja-se

o epílogo de *Titânia*: «Se o leitor aguentou toda esta deriva, pode levar na cara com o motivo dela, que é o que mais me custa em fonética, morfologia e sintaxe» (Cesariny, 1994: 124). Veja-se agora o epílogo, algo equivalente, de *A pata do Pássaro desenhou uma nova paisagem*: «Isto é tudo mentira. E TU?» (Lima, 1972b: 152). A quebra da ilusão do real está também implícita no título de alguns textos surrealistas portugueses: *Apenas uma narrativa* sugere a vanidade das classificações tipológicas. Refere o autor no “Prefácio”: «No Brasil, aqui há tempos, houve uma grande discussão entre escritores acerca do que devia chamar-se romance, (...) novela e (...) conto. (...) Creio ser de Mário de Andrade a justa teoria: – Romance é aquilo que o seu autor resolveu designar assim» (Pedro, 1978: 16).

Em função deste argumento, António Pedro diz ter subintitulado *Apenas uma Narrativa* de Romance: “porque assim me pareceu bem”, diz o autor (Pedro, 1978: 16).

Note-se que Breton não espera quatro anos para provar os postulados da personagem surrealista: *Nadja* não é a sua primeira narrativa. De facto, o *Manifesto do Surrealismo* foi originalmente acompanhado de *Poissons Solubles*, “Peixe solúvel”, na tradução de Pedro Tamen. A edição original de 1924 formava, assim, um díptico. Tome-se em conta o *incipit* deste romance, dividido em trinta e dois pequenos capítulos:

O parque, àquela hora, estendia as suas mãos louras por cima da fonte mágica. Um palácio sem significado rolava à superfície da terra. (...) O fantasma entra em bicos de pés. Inspecciona rapidamente a torre e desce a escada triangular. As suas meias de seda vermelha lançam uma claridade rodopiante sobre os morros de junco. O fantasma tem cerca de duzentos anos, fala ainda um pouco de francês. Mas na sua carne transparente conjugam-se o orvalho da tarde e o suor dos astros. Está perdido para si mesmo nesta região enternecida. O ulmeiro morto e a verdíssima catalpa são os únicos a suspirar na avalanche de leite das estrelas bravias. Um caroço estala dentro de um fruto. E depois passa o peixe-canoa, de mãos nos olhos, pedindo pérolas ou vestidos (Breton, 1979b: 74).

O tom feérico do *incipit* de *Peixe Solúvel* é claro, mas mesmo assim estranho se se tem por referência um conto de fadas tradicional. O estilo é acentuadamente poético – um traço mantido ao longo de toda a narrativa –, e as personagens aqui em causa, o fantasma e o peixe-canoa, são insólitas quer nos padrões de um real admissível, quer para o universo dos contos de fadas. Breton consegue criar personagens surrealistas porque junta elementos realistas e elementos inverosímeis. A surrealidade está, pois, na combinação do maravilhoso e do insólito. O fantasma é surreal não por ser fantasma, mas por entrar «em bicos de pés», ter «carne trans-

parente» e usar «meias de seda vermelha». O peixe-canoa não é surreal por falar – pede «pérolas ou vestidos»: a capacidade de animais falarem tem milhares de anos na tradição da fábula esópica. O que é surreal nesta última personagem é o facto de ela ter características anatómicas antropomórficas («mãos nos olhos») – isso sim, escapa à tradição da fábula, que costuma respeitar as características fisionómicas dos animais falantes.

Também em várias narrativas portuguesas o maravilhoso proposto por Breton ganha foros de cidadania. As personagens que aí aparecem são surrealistas porque, remetendo para o maravilhoso, invertem a lógica do maravilhoso tradicional. *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro, e *Titânia*, de Cesariny, sobretudo o primeiro, são os textos que talvez se aproximem mais deste maravilhoso bretoniano, simultaneamente insólito e poético. Lulu, por exemplo, é uma mulher de tal forma narcísica que provoca um fenómeno surrealista:

Desta maneira Lulu andava na rua com os olhos de toda a gente pegados às diversas partes do seu corpo fresquíssimo, tão radiante por isso lhe acontecer, que seria uma pena alguém dizer-lhe qualquer coisa de razoável. Ninguém de resto, pensava nisso, e até as pessoas de maior moralidade perdoavam a provocação pela beleza do espectáculo que oferecia aquela rapariga tão agradável, toda coberta de olhos. Ela, quando chegava a casa, despegava-os com imenso cuidado e metia-os numa caixinha de cartão, espetados em alfinetes, como se estivesse fazendo uma colecção de borboletas (Pedro, 1978: 42).

Personagens diretamente sustentadas no maravilhoso insólito e poético são de igual modo os habitantes de Procópio's Town, em *Titânia*. A listagem inicial de personagens fornecida por Cesariny mostra desde logo como a verosimilhança é completamente posta de parte nesta narrativa: são colocados ao mesmo nível ontológico personagens como Vénus Urânia, Oberon, Titânia (estes dois, inspirados na peça shakespeariana *Sonho de uma Noite de Verão*, como o próprio Cesariny indica), Seres Voantes, Seres Marinhos, Seres Quadrados, Isménia, o elevador de Santa Justa, uma Velha, entre outros (Cesariny, 1994: 9-10). Esta listagem bizarra desestrutura o grau de verosimilhança que poderia ser atribuído a algumas personagens, fazendo-as ganhar em onirismo, em surrealidade. Por obrigações de síntese, retenhamo-nos apenas nos casos dos Seres Voantes e Quadrados. As características fisiológicas destas personagens distanciam-nas do ser humano verosímil, ou porque ganharam asas (Seres Voantes) ou porque estão voltados para baixo (Seres Quadrados), mas mesmo assim não perderam um corpo antropomórfico. Veja-se o seguinte excerto:

Naturalmente incorporados ao elemento que os vira nascer, os habitantes de Procópio's andavam aos saltos pelas ruas. A alguns haviam-lhes nascido asas. Estes, o natural orgulho de Procópio's, mas, também, a sua constante preocupação. Davam motivo a queixas, pois enquanto a maioria voava pouco – só ao sabor do vento, e como em sonhos – estes últimos tomavam direcção, iam além da colina, levando a um grau extremo a capacidade de alucinação por imagem em que já orbitava toda a população. (...) Mais desabridos e logo violentos eram uns Seres Quadrados, que tinham a boca para baixo e respiravam bem debaixo de terra. Com estes, pouca gente queria contar – eram algo como um presságio de convulsões. Não se pode dizer que fossem estáveis – esse, embora, o seu maior propósito. Em todo o caso, poupavam desilusões trabalhando como danados, nunca olhando para cima e fornecendo o maior contingente de carga útil ao comércio violento da cidade, que dirigiam de longe, dentro de caixas (Cesariny, 1994: 24-25).

Mas este maravilhoso, que remete para um mundo feérico, de algum modo continua a dizer respeito ao mundo real, e é a linguagem poética que faz essa junção surreal de inverosimilhança e de realidade: há uma clara antítese entre os Seres Voantes e os Seres Quadrados, no seu comportamento e mundivisão, e esta oposição pode ser lida metaforicamente como um elogio à capacidade (surrealista) de sonhar, já que os Seres Voantes levavam “a um grau extremo a capacidade de alucinação”, e uma crítica à banalidade, à ausência de sonhos, pois os Seres Quadrados nunca olhavam “para cima”.

É em Manuel de Lima que vemos um maior grau de autonomia em relação ao padrão poético da escrita bretoniana, e esse afastamento tem em muitos casos o nome de paródia, de humor satírico. Manuel de Lima é, a esse nível, um caso exemplar. Começemos por observar o *incipit* do romance *Um homem de barbas* (1944):

O relógio da torre do solar do marquês de Ribafria dava solene as doze badaladas da meia-noite, as últimas desse ano... perdoem-me... a minha discrição não me permite datá-lo – é um segredo que não me pertence! No salão de baile, a festa enveredara pelos domínios do desvario. Um dinamismo comum impelia as pessoas para uma folia quase semelhante às bacanais romanas (Lima, 1973: 25).

O *incipit* dá o tom feérico ao romance, pois que as “doze badaladas da meia-noite”, o “solar do marquês” e o enfoque no “salão de baile” constituem elementos que ecoam “Cinderela”. Até a ausência de índices cronológicos precisos (parodiada, na forma como é indicada) remete para a fórmula inicial típica dos contos de fadas: “Era uma vez...” Não é por acaso que este capítulo se intitula



“O baile”. Ora, um conto em estilo “Cinderela” exigiria um príncipe encantado, charmoso, e uma donzela, frágil e passiva à espera do convite para bailar. Porém, a degeneração do baile num bacanal prepara o leitor para o insólito: se é assim o baile, como serão os protagonistas do romance? Eles são apresentados nos dois capítulos subsequentes, “Herói” e “Convite à valsa”:

Seria difícil encontrar entre os homens, figura mais oposta ao vulgarmente estabelecido como tipo característico do galã convencional. Podia-se ver nele o cínico, o cómico, podia ainda fazer de porteiro, de criado, inclusivamente de pirata. Decerto nenhum realizador lhe daria o papel de galã, ainda mesmo dispondo-se ele a cortar as barbas pretas e onduladas, tão majestosamente compridas que ultrapassavam os joelhos. (...) Só quem vivia na sua intimidade sabia que enrolando-as habilmente à roda da cabeça, obtinha efeitos de estética que nem talvez a própria natureza teria conseguido. (...). A cabeleira sintética e as barbas analíticas constituíam portanto os traços mais vincados da sua personalidade (...). Mal a orquestra tinha atacado os primeiros acordes de uma valsa de Strauss, (...) Valeriano (...) ao curvar-se na vénia lenta, cheia de sobriedade correspondente à sua posição social, ao comprimento das barbas e à distinção da senhora, escorregou a ponto de perder por completo o equilíbrio. E ter-se-ia estatelado ao longo da sala se uns braços misericordiosos o não tivessem amparado: fora outra senhora que vendo-o perigar correria em seu auxílio. (...) Natália, (...) assim se chamava a sua salvadora (Lima, 1973: 26, 27 e 29).

Os estereótipos do homem e da mulher numa sociedade falocêntrica são o de salvador e de dama em perigo à espera de ser salva. Estes capítulos operam a desconstrução surrealista de tais imagens. O título “Herói” é decetivo, pois Valeriano, o protagonista, escapa à silhueta típica desse papel axiológico: ele escapa aos “cânones clássicos da beleza” (Lima, 1973: 26), apresentando, pelo contrário, umas descomunais barbas com que compensa a sua calvície. Será este o improvável amante de Natália. Quanto a esta, trata-se de uma mulher casada com um homem de nome másculo, “Montalvão”, um pirómano tão fascinado pelo fogo como distante das suas necessidades de fogo libidinoso (cf. Lima, 1973: 33-42). Fora desposada por ser ela a cozinheira que “mantinha aceso o fogo do lar” (Lima, 1973: 36). No baile, Natália surge retratada como a “salvadora” de Valeriano, ao impedir, com reflexos rápidos, que Valeriano tenha uma queda aparatosa. Mais adiante, este papel reforça-se quando Valeriano, «amarrado a um poste» (Lima, 1973: 74), está na iminência de ser morto por Montalvão, e pede socorro a Natália:

Valeriano, como derradeiro recurso agarrou-se a essa esperança quimérica, gritando com todas as forças da sua alma, pela fantástica salvadora: (...) “Natália, vem salvar-me! Não deixes reduzir a carvão o teu amado! Se não queres ver feito em cinzas este coração que bate só por ti, vem libertar-me enquanto é tempo!” (Lima, 1973: 74-75).

A surrealidade de Natália tem ainda um enquadramento histórico: Manuel de Lima vive em 1944 a realidade do Estado Novo, que defende uma visão tradicional da mulher: esta deve ser prendada e delicada, obediente ao marido, o chefe de família, cuidando-lhe da casa e dos filhos.

O conto herbertiano “Cães, marinheiros” apresenta tonalidades próprias, não só em relação a Breton, mas também em relação a Manuel de Lima. Em *Peixe Solúvel*, a surrealidade de muitas personagens está nimbada de uma diáfana poesia. O leitor não se ri: contempla, divaga, medita. Em *Um homem de barbas*, pelo contrário, a surrealidade das personagens está eivada de humor satírico. Rimo-nos com situações burlescas como a relatada no capítulo “A dança do fogo”, em que as barbas de Valeriano são incendiadas em pleno baile por Montalvão, para sua grande satisfação e gáudio, que assim se vinga do caso que aquele estava a ter com a sua mulher (cf. Lima, 1973: 54-62). No conto herbertiano, as personagens são surrealistas porque o maravilhoso adquire tons de humor negro, um humor que não provoca o riso mas o sorriso amargo. O maravilhoso aproxima-se da fábula porque um cão adquire características humanas. O problema é quando a inversão de papéis é total, e o homem – um marinheiro – passa a ser tratado como cão, como se isso fosse a coisa mais natural no mundo (é-o, no universo diegético desta narrativa):

Era um cão que tinha um marinheiro. O cão perguntou à esposa, que se pode fazer de um marinheiro? Põe-se de guarda ao jardim, respondeu ela. – Não se deve deixar um marinheiro à solta no jardim, que fica perto do mar. Um marinheiro é uma criatura derivada por sufixação, e pode rezeir-se o poder do elemento de base: o radical mar. Em vez de guardar o jardim, ele acabaria por fugir para o mar. (...) – Nesse caso, só nos resta ir para uma terra do interior, longe do mar, disse a cadela. E então foram para o interior, levando pela trela o marinheiro açaimado (Helder, 2001: 125).

A fábula tradicional fica assim desestruturada, pois ao típico cão falante se junta um heterodoxo homem animalizado. A inversão total de papéis poderá subentender uma moralidade final também ela surrealista, mas esta devedora aos princípios bretonianos: a liberdade – tão acarinhada pelo círculo de Breton – é uma necessi-

dade vital para qualquer animal (racional ou não). Privando o marinheiro da sua liberdade (o mar), «as paisagens do interior foram-lhe fatais» (Silva, 2009: 66).

#### O ACASO OBJETIVO COMO ALICERCE DE PERSONAGENS SURREALISTAS

O «acaso objetivo» (Breton, 1971: 116) foi outro dos princípios norteadores do Surrealismo bretoniano a que a personagem narrativa portuguesa não foi indiferente. O conceito é explicado em *Nadja* como «rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences» (Breton, 1995: 20) e retomado em *O Amor Louco* como «forças (...) que para nada querem saber de verosimilhanças», concretizando imprevisivelmente o nosso desejo (Breton, 1971: 116). Noutra passagem deste último texto programático, Breton é ainda mais claro:

o acaso seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano (isto para tentar interpretar e conciliar, com uma certa audácia, o pensamento de Engels e de Freud sobre este assunto) (Breton, 1971: 30).

Em *Nadja*, a mais autobiográfica das narrativas bretonianas, o narrador-personagem (que corresponde a Breton) expõe a importância do acaso objetivo na sua vida:

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences (Breton, 1995: 19-20).

Graças a estas «pétrifiantes coïncidences» Breton diz ter conhecido pessoas tão marcantes como Benjamin Péret ou Nadja, de tal modo que esses encontros parecem não ter sido casuais, mas, de algum modo, inconscientemente desejados. Veja-se o caso de Péret:

On frappe. Entre une femme (...). En deuil, je crois. Elle est en quête d'un numéro de la revue *Littérature* (...). Il apparaît bientôt que l'objet de sa visite est de me "recommander" la personne qui l'envoie et qui doit bientôt venir à Paris, s'y fixer (...). Mais qui me donnait-on charge ainsi, plus que chimériquement, d'accueillir, de conseiller? Quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là (Breton, 1995: 331-33).

Péret e Breton tornaram-se na sequência deste encontro *compagnons de route* na aventura surrealista. O encontro entre os dois parecia, então, estar a ser necessário para Breton, e Péret aparece. O surgimento de Nadja parece advir também de um acaso desejado:

Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant (...) au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse rien croire (Breton, 1995: 73).

António Pedro em *Apenas uma Narrativa* é o autor português que parece apreender de forma mais pura o princípio do *hasard objectif*, usando do mesmo tom de mistério e de poesia que Breton utiliza em *Nadja*. O cotejo de duas passagens mostra a forma como coincidências bizarras levarão o narrador-autodiegético a conhecer Lulu. Primeiro, o narrador conta como em menino ficara com um anúncio de jornal gravado numa coxa:

Só então consegui fazer com um jornal aquele barco de papel que me haviam ensinado (...). Eu era pequeno e acreditava em milagres, mas, com a humidade, as letras do jornal marcaram-me a pele, ao acaso, numa maneira insuportável. Foi por onde calhou e fiquei ridículo como é fácil imaginar. Dessas marcas, umas levou-mas o tempo, outras gastaram-se felizmente com este hábito que ganhei de me roçar pelos rochedos e pelas árvores à busca duma calma que não vem. De toda esta aventura só me resta numa coxa um anúncio que parece sem importância. Tem um risco preto à volta e diz assim: LULU Sem notícias. Vem às 5. Muitos b. do teu até à morte. .... Sumiu-se a letra da assinatura. O resto, julguei, eu, também havia de acabar por desvanecer... mas, afinal, para a minha vida teve as mais graves consequências (Pedro, 1978: 37).

No capítulo seguinte, o narrador expõe a surrealista Lulu: de tal forma gosta de atrair as atenções, que o seu desejo se materializa literalmente, e «os olhos de toda a gente [ficam] pegados às diversas partes do seu corpo fresquíssimo» (Pedro, 1978: 42). Colecionando em casa esses olhos, o narrador-protagonista, também ele voyeurista, espreguiça, um dia, Lulu a libertar um olho, que lhe rebenta em cima do vestido e a suja toda:

Foi uma pena, mas eu que assistia a todo este espectáculo lamentável, empoleirado a espreitar da bandeira da minha janela, num quarto ao pé do seu, na pensão em que morávamos, só então pude dizer-lhe como a conheci e amei. Escorreguei pela janela. Rasguei-me todo na sanefa (...). Mostrei-lhe a perna onde estava impresso o nome

dum jornal e só então, eu e ela, pudemos compreender ser minha a assinatura que faltava. Foi um momento duma emoção enorme. (...) Quando nos beijámos, tudo ali se iluminou. Espalhou-se pela casa um perfume de terra molhada e as almofadas desfizeram-se em penas que encheram o ambiente de evanescências (Pedro, 1978: 44).

Manuel de Lima recorre de igual modo a estes acasos objetivos nos encontros dos pares protagonistas em *Um homem de barbas* e *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*. Todavia, aquilo que em Breton surge exposto como um mistério intrigante, algo a que uma mente aberta deve prestar atenção (cf. Breton, 1971: 31-32), em Manuel de Lima o tom é humorístico. Assim, Valeriano e Natália, o par apaixonado de *Um homem de barbas*, mostram acreditar que o seu encontro foi fruto de um acaso objetivo:

Valeriano era supersticioso. E como tal acreditava no poder oculto das coincidências. Tinha inventado uma religião para seu uso cujo deus era o azar. O catecismo da doutrina que professava abria com esta lei em que de resto se baseava toda a religião: “nunca contraries o Destino!” Portanto já não foi buscar a tal senhora que o andava desinquiando. Deixou-se ficar no colo da que o salvara da queda inevitável e quem sabe da morte (...). Natália, (...) assim se chamava a sua salvadora. (...) E começaram a valsar. (...) A páginas tantas do livro do destino encontrava-se escrito que seria nessa noite em casa dos Ribafrias, que Natália devia conseguir a vez de poder dar livre curso à sua vontade de viver. Assim pelo menos se explica ter vencido a resistência de Montalvão, isto é, obrigá-lo à força a aceitar o convite do Marquês. Sempre encafuado na cozinha, por último só ia a festas onde houvesse fogo de artifício. Foi necessário Natália ter-se servido de um truque para conseguir meter no programa da noite a atracção irresistível do marido. Negociou secretamente com os pirotécnicos e também em segredo ofereceu ao velho Marquês, as peças de fogo que haviam de servir de isca para Montalvão. Infalivelmente tinha de ir a essa festa ainda que fosse preciso revolver a terra de alto-abaixo (Lima, 1973: 29, 30 e 43)

Que o acaso objetivo se concretiza não há dúvida: o encontro entre Valeriano e Natália já fora narrado em capítulo anterior. A intuição que Natália revela nesta última passagem estava, portanto, correta. O tom humorístico afasta, porém, este acaso objetivo do bretoniano: e ele radica, por um lado, no esforço empreendido por Natália para que o seu desejo se materialize (com detalhes burlescos como negociar secretamente com pirotécnicos e oferecer peças de fogo ao Marquês — uma verdadeira armadilha estava a ser montada ao marido), quando os encontros em *Nadja* não requerem qualquer esforço consciente por parte de Breton.

Por outro lado, para Valeriano, o «poder oculto das coincidências» tem um estatuto de religião, com Deus e catecismo, e é neste exagero que radica aquilo que julgamos ser uma sátira ao *hasard objectif* bretoniano.

Essa mesma crença absoluta na “bondade” das coincidências parece estar relativizada em *Malaquias ou um homem barbaramente agredido*, já que o pensamento de Malaquias aparece demarcado no texto como algo que é uma crença de Malaquias e só dele:

Enfim, quando está escrito que duas pessoas se devem juntar, todas as coincidências se processam nesse mesmo sentido. Assim pensou Malaquias quando, uma tarde, voltou a encontrar a bela viúva num jardim público. Já não trazia o véu negro. Usava um vestido claro, o que lhe dava então um aspecto mais leve. (...) Malaquias, sem hesitar, dirigiu-lhe a palavra: — Queira desculpar-me... mas é que eu estou convencido de que a conheci em tempos. (...) A desconhecida, com o ar mais afável, respondeu com tal serenidade que Malaquias compreendeu que, se não a conhecia, deveria, custasse o que custasse, não a perder mais de vista: — A única coisa que posso dizer-lhe é que não tenho ideia de o ter encontrado alguma vez na minha vida! (...) Ela disse-lhe que se chamava Olímpia de Fragância e este nome soou a Malaquias como qualquer coisa de romanesca grandiosidade. Embalou-se pela ideia de ter encontrado desta vez a mulher ideal (Lima, 1972a: 103).

O facto de Malaquias interpretar também como um sinal positivo e romântico o nome da jovem — um nome bastante empolado, convenhamos, e que soa a falso, «Olímpia de Fragância» — induz no leitor a ideia de que as coincidências podem funcionar como os oráculos délficos: não foi o oráculo que conduziu Édipo à infelicidade, mas a sua incorreta interpretação. O mesmo se passa em relação à leitura destas coincidências por parte de Malaquias. Porquê deduzir que auguram um final feliz? E o leitor está desconfiado em relação a esta Olímpia, tão exageradamente frágil e inocente, quer nas vezes em que aparecera no cemitério, quer no jardim, lendo uma revista sem prestar atenção. O título *Malaquias ou um homem barbaramente agredido* deixa pensar se não será Olímpia que matará Malaquias, mas o final do romance é absolutamente surpreendente a este nível.

#### O AMOR SERÁ LOUCO OU NÃO SERÁ AMOR

Entramos agora noutra ponto de reflexão que é o da possível influência nas personagens narrativas portuguesas das teses desenvolvidas por Breton em *O Amor Louco* (1937). De forma breve, Breton defende neste texto programático os pontos seguintes: todo o ser humano deseja amar e ser amado (cf. Breton, 1971: 34-35); o

amor sexual é fundamental na realização quer do homem quer da mulher, sobrepondo-se a qualquer convenção ou necessidade social (cf. Breton, 1971: 101-108); o acaso objetivo dita o início de muitos relacionamentos amorosos, porque o amor não é racional (cf. Breton, 1971: 116); o verdadeiro amor é uno, isto é, trata-se sempre do mesmo sentimento, independentemente do objeto desejado, e permanece “para todo o sempre” (cf. Breton, 1971: 152).

A importância dada por Breton à (reprimida) libido feminina vai fazer com que múltiplas personagens femininas de textos surrealistas franceses escapem à tradicional passividade sexual do género feminino e exprimam a sua libido até ao prodígio (surrealista). Assim, por exemplo, em *Peixe Solúvel*, a «mulher de seios de arminho estava à entrada da travessa Jouffroy, à luz das canções. Não se fez rogar para me seguir.» (Breton, 1979b: 116). A relação sexual entre esta mulher e o narrador-personagem é tão forte e mágica que se operou «uma profunda metamorfose no mundo sensível. À entrada de Nova Iorque deixou de estar a Liberdade a iluminar o mundo, mas o Amor, o que é diferente.» (Breton, 1979b: 118). Em *A Mulher 100 Cabeças*, de Max Ernst, há inúmeras figuras icónicas femininas nuas ou seminuas, em posições eróticas.

As personagens femininas das narrativas surrealistas portuguesas não ficam atrás. Em *Apenas uma Narrativa*, Lulu deseja os olhares voyeuristas dos transeuntes, que se colam surrealisticamente ao seu vestido, pois aprecia a beleza do seu corpo. Depois, entrega-se com paixão à abordagem embevecida do narrador-protagonista (cf. Pedro, 1978: 41-45). Em *Um homem de barbas*, é Natália quem procura “dar livre curso à sua vontade de viver” (Lima, 1973: 43), insistindo junto do marido na ida ao baile, onde ela intuía vir a encontrar o homem dos seus sonhos. Em *Malaquias*, Olímpia exala um cheiro surrealista a sexo:

aquele aroma intenso principiou, em dada altura, a arrastar o nosso homem, sem que ele fosse capaz de situar o local onde o olfacto o queria transportar à força. Por isso, apanhando Olímpia adormecida, cheirava-a com furor como se estivesse cheirando um frasco de perfume.” (Lima, 1972a: 30-31).

No conto herbertiano “Polícia”, o narrador-protagonista e Annemarie encontram no amor (e no sexo) a forma de se libertarem da pressão de serem emigrantes clandestinos procurados pela polícia: «Annemarie puxou-me para dentro e amámo-nos sobre o cobertor até de manhã, até a luz fria nos afogar. Choveu sempre. Sentíamos a chuva sobre a terra inteira. Éramos invencíveis.» (Helder, 2001: 32). Em *Titânia*, a protagonista seduz ou deixa-se seduzir por uma série de personagens. E é este desejo «que a vigia e aquece. Não a deixa cair!» (Cesariny,

1994: 63). E em *A Ampola Miraculosa*, uma gravura representando a união simbólica de dois seres, identificados por um polo negativo e outro positivo, o macho e a fêmea na linguagem matemática, tem a seguinte legenda, referindo-se a uma noite de sexo entre o narrador-protagonista e a sua mulher: «A nossa noite de amor foi maravilhosa!» (O’Neill, 2002: 6). Aprofundemos o caso esclarecedor de Valeriano e Natália em *Um homem de barbas*, uma narrativa que praticamente usa (por mimese ou subversão) todos os princípios expostos por Breton em *O Amor Louco*, sintetizados acima:

Arrebatadamente rodopiavam como se fossem uma broca e pretendessem fazer um buraco no chão pelo qual pudessem escapar às leis da sociedade. Ali naquela sala iluminada, o ambiente não era favorável à realização do sonho comum, para o qual a orquestra os arrastava. (...) . (...) Ao passar perto da orquestra, Natália notou um facto que lhe deu esperanças de libertação. Um dos executantes ao puxar pela corda do instrumento fê-lo com tal violência que esta partiu-se em duas metades. Natália teve a impressão de ver quebrar-se uma grade do ergástulo universal onde estão enclausuradas as criaturas, essa masmorra que é ao mesmo tempo carcereira e encarcerada e que se chama Sociedade. Apertou Valeriano de encontro ao peito e suspirou (Lima, 1973: 31).

Nesta passagem, os amantes desejam escapar aos ditames sociais: ela é casada, pelo que aquela será uma relação adúltera. Também Breton preconiza em *O Amor Louco* que se devem repelir os constrangimentos sociais, obstáculo à felicidade individual. Ora, em Manuel de Lima, o leitor é induzido a simpatizar com a relação de Natália e de Valeriano: Montalvão é ridículo na sua obsessão pelo fogo e na total indiferença pela mulher (cf. Lima, 1973: 33-42). É por orgulho e crueldade que reage contra Valeriano, a quem tenta carbonizar num poste, o que lhe desperta um súbito e até então desconhecido desejo antropofágico, «uma fome canina, crescente, que ameaçava obrigá-lo a tirar Valeriano da fogueira para o devorar» (Lima, 1973: 76). Estas excentricidades tornam Montalvão uma personagem surrealista. Valeriano é salvo *in extremis* pela intervenção *ex machina* de um ciclone que o leva pelos ares e o vai conduzir, como que guiado pelo desejo ardente de Natália, até à casa da amada. Eis o voo inverosímil, que acentua a surrealidade de Valeriano:

À evocação das barbas de Valeriano, Natália sentiu-se em pensamentos acariciada por os pêlos ondulados do amante, perdeu-se de novo nas regiões da fantasia. Com a cabeça encostada aos vidros, submersa em devaneio, nem dava pelo ciclone. (...) Tinha ouvido falar em milagres e (...) lembrou-se de pedir a Deus, um Deus guar-

dado no fundo do baú e estropeado pelo desleixo, o milagre de lhe trazer Valeriano são e salvo. E parece ter sido ouvida – ou então vítima de um sonho! Valeriano vinha pelo ar na sua direcção; ao princípio era apenas um minúsculo ponto (...) no espaço, mas pouco a pouco foi crescendo até se tornar em tamanho natural. (...) Natália abriu as portadas da varanda que voaram pelos ares mal lhes tocou, e dirigiu-se para o terraço a fim de receber o amante voador. Os sinos repicavam em delírio, (...) ao mesmo tempo que Valeriano se precipitava impetuosamente nos braços de Natália. (...) Os amantes uniram-se numa peça única fazendo instintivamente da união a força. E foi tal a violência do amplexo, que a casa derruiu (Lima, 1973: 80-81).

Assim, há amor entre Natália e Valeriano porque o sentimento que os une é de tal forma intenso (louco, diria Breton) que «a violência do amplexo» faz ruir uma casa. À alegria tresloucada do reencontro, segue-se a consumação carnal do desejo: «No primeiro momento julgaram-se Adão e Eva e a prova era a nudez em que se encontravam – portanto já tinham cometido o pecado original.» (Lima, 1973: 82). Nada disto existe entre Natália e Montalvão. Depois deste episódio, desconhecido por Montalvão, a relação entre marido e mulher regressa a uma paz podre, a uma «reconstituição moral do lar» (Lima, 1973: 85), em que o fogo é o intermediário entre os dois e o amante faz visitas noturnas clandestinas à casa do marido enganado. O fogo contemplado por Montalvão «de longe, física e psiquicamente» (Lima, 1973: 88) todas as noites, ao serão, simboliza o distanciamento afetivo e sexual em relação à mulher. Breton já esboçara uma noção de amor na frase que termina *Nadja* – «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (Breton, 1995: 190) –, que retoma em *O Amor Louco*: «A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosiva-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza.» (Breton, 1971: 25). Assim sucede em Manuel de Lima: «O *eros* extraconjugal de Natália termina “em explosão afirmativa» (Oliveira, 2006: 110).

A libido de Titânia, no romance homónimo de Cesariny, merece um enfoque particular, pelo facto de ela consagrar explicitamente a concepção bretoniana de amor. Afirma o narrador: «Um poeta ancião (...) escreveu um dia, em duas penas mestras, que o Amor é Duplo e Muito Contraditório. Eu não acho. Acho-o Corpóreo, Uno e Antimuro.» (Cesariny, 1994: 58). Breton não o diria melhor em *O Amor Louco*. O amor vivido por Titânia ao longo desta narrativa é «Corpóreo», porque, tal como entendia Breton, o amor só existe materializando-se no sexo, e Titânia apresenta uma vida sexual intensa; é «Uno», tal como concebe Breton o amor, porque os seus diversos relacionamentos carniais – um marinheiro de nome Julião, Oberon, o narrador-protagonista, Carlos e Titanin (cf. Cesariny, 1994: 31, 41, 63, 64-65 e 71-72, respetivamente) – aparentam ter sido feitos com um só

referente que vai apresentando múltiplas designações (cf. Marinho, 1985: 427); é «Antimuro», porque é o amor é libertador.

Mas o amor uno não tem apenas por objeto um ser vivo, como indica Breton em *O Amor Louco*:

O certo é que o prazer é, neste caso, função da própria dissemelhança que existe entre o objecto desejado e o objecto achado. Artístico, científico, filosófico ou de tão mediana utilidade quanto se queira, esse achado consegue, a meu ver, roubar a beleza a tudo quanto se lhe não relacione. Só ele tem o poder de engrandecer o universo (Breton, 1971: 19).

São, por isso, também exemplos deste amor louco, convulsivo, os ictiologistas do conto herbertiano “O coelacanto”. A propalada frieza objetiva do cientista depressa é desconstruída pela imprevista descoberta de um exemplar de peixe pré-histórico, o coelacanto. O peixe, espécie tão querida aos surrealistas (veja-se *O Peixe Solúvel*), despertará nestas personagens um sentimento arrebatador, o amor:

Apareceram fulgurantes monografias que descreviam o peixe magnificante, peixe com trezentos milhões de anos, a sua cabeça monstruosa, as escamas ósseas, as barbatanas selvagens. Amor – eis a palavra. O puro amor dos ictiologistas. (...) E os ictiologistas praticavam o seu terrorismo luminoso. Escreviam monografias onde a paixão interna corrompia a objectividade: era uma ciência rebelde (Helder, 2001: 63-64).

Os efeitos deste empolgação amoroso de cientistas por uma descoberta não se demoram a sentir no até então apático KZ, «funcionário no ministério das finanças» (Helder, 2001: 61):

E KZ leu uma dessas monografias. Não vamos imaginar o que aconteceu. Recordemos apenas aquela maneira desmanchadamente exemplar de cumprir horários, ceder a imposições e solicitações, perfazer dias, nada esperar. Recordemos também os hábitos de emoção e opressão privada, o convívio rasamente melancólico com os chefes, os colegas, as pessoas, o mundo. Enfim, essa presença obscura entre as coisas gerais do universo: a chuva, o vento, o sol, as nuvens, as árvores. E agora a brusca luz branca, e a cabeça empurrada por essa luz. (...) A labareda. Uma labareda que se desencadeia na cabeça nova arquitectada ao cimo do corpo, que afronta o mundo e o devasta como a vinda de Deus: a maneira demoníaca que Deus tem de arrombar as portas, quando toca com os dedos para se anunciar. Então KZ abandonou tudo, e desapareceu. Deixou dito: *Vou procurar um coelacanto*. E nunca mais voltou, nunca mais voltará (Helder, 2001: 64-65).

A mudança operada em KZ pela leitura de uma monografia que revela paixão por um fóssil com milhões de anos desperta nesta personagem uma verdadeira epifania: ele também tinha o direito de ter tal sentimento quando trabalhava, quando convivia. Se tal não acontece, resta-lhe uma solução: mudar de vida, radicalmente. E é o que faz. O amor surge, então, como força poderosa, de libertação de mentes.

Outro tipo de amor louco é o que parece unir Pêro Coelho a D. Pedro no conto herbertiano “Teorema”. A rigor, Pêro Coelho ama a ideia de amor – «Matei por amor do amor» (Helder, 2001: 119). Por essa ideia, Pêro Coelho sacrifica, sem rancor, a sua vida:

O rei olha-me com simpatia. Fui condenado por assassinio da sua amante favorita, D. Inês. Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o (Helder, 2001: 117).

Pêro Coelho é surrealista ao comprovar da forma mais radical um teorema paradoxal: *thanátos* contribui para a eternização de *eros*, assim salvo do desgaste do tempo. Neste último aspeto, Herberto Helder afasta-se dos pressupostos bretonianos, já que em *O Amor Louco*, como ficou acima exposto, o verdadeiro amor consegue durar eternamente. O amor de Pêro Coelho está subentendido no texto. E é louco porque conseguir que D. Pedro ame para sempre D. Inês implica, para Pêro Coelho, um assassinio (o de D. Inês) e a aceitação do seu posterior castigo (que só poderia ser a morte). A factualidade histórica desta execução aparece nimbada de uma aura surrealista pelos motivos que Herberto Helder subjaz a esta história da História de Portugal. A satisfação deste narrador-protagonista reside no facto de ele saber que «D. Pedro sabe» os motivos insuspeitos (porque insólitos) que o levaram a matar D. Inês e que são, deste modo, prova de uma enorme lealdade ao amor, quando as aparências tudo apontam em contrário.

#### A AUSÊNCIA DE UM FINAL FELIZ PARA AS PERSONAGENS SURREALISTAS

Todavia, o amor louco não conduz muitas personagens destas narrativas à felicidade prometida por Breton no texto de 1937: «a fusão de dois seres que realmente se escolheram um ao outro restitui a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis» (Breton, 1971: 11). A loucura ou a sociedade impõe muitas vezes um final triste ou trágico.

De qualquer modo, isto pode ser encarado como mais uma dívida à escola bretoniana, já que o *Manifesto do Surrealismo* desdenha do «desenlace comovente ou tranquilizador com que você não se preocupa» (Breton, 1979: 53). *Peixe Solúvel* e *Nadja* não têm um final feliz. No primeiro romance, Solange, com quem o narrador-protagonista tinha encetado recentemente uma relação, «não tinha aparecido durante a noite» (Breton, 1979b: 137), e em vez dela, surge-lhe no quarto «uma mulher de grande beleza» (Breton, 1979b: 137), que aparenta estar morta e que produz efeitos estranhos em seu redor. O narrador-protagonista decide então fugir, à socapa, do quarto, definindo-se então aquele como «um homem mascarado de lobo branco» (Breton, 1979b: 138). Também *Nadja* não apresenta o tradicional final feliz, já que a jovem mulher que tanto fascinou Breton acaba por ser internada num hospital psiquiátrico para gente pobre:

On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. À la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse. (...) Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits (Breton: 1995: 159-161).

*Apenas uma Narrativa*, de António Pedro, *Um homem de barbas e Malaquias*, de Manuel de Lima, “Cães, marinheiros”, “Teorema” e “Trezentos e sessenta graus”, de Herberto Helder, e *Titânia*, de Cesariny, não têm finais felizes. Essa infelicidade final ganha tons ora poéticos (*Apenas uma Narrativa*, *Titânia*), ora angustiantes (“Trezentos e sessenta graus”), ora trágicos (as narrativas de Manuel de Lima e ainda “Cães, marinheiros” e “Teorema”), mas sempre em clave surrealista.

Em *Apenas uma Narrativa*, o encontro amoroso entre o narrador-protagonista e Lulu é abrasador, e a descrição do mesmo ecoa poeticamente o episódio neo-testamentário de Pentecostes, em que línguas de fogo descem sobre os apóstolos: «Quando nos beijámos tudo ali se iluminou. Espalhou-se pela casa um perfume de terra molhada e as almofadas desfizeram-se em penas que encheram o ambiente de evanescências.» (Pedro, 1978: 44). Todavia, estas penas “pentecostais” “dissolveram a Lulu em bruma» (Pedro, 1978: 45), para grande remorso e desgosto do narrador-protagonista, que se culpabiliza pelo insólito sucedido. O próprio narrador-protagonista, no final da diegese, acaba por ser dissolvido pelo luar, indo o crepitar dos seus ossos bater numa estrela, para depois ficar «como uma nuvem de cinzas» e cair «então de novo sobre a terra» em forma de «chuva suave» (Pedro, 1978: 95). Tal como em *Apenas uma Narrativa*, também *Titânia*, de Cesariny, apresenta uma linguagem poética que atenua eufemisticamente o desenlace infeliz da

protagonista: num apocalíptico fim do mundo em que o tempo é anulado, Titânia desmaia. O seu acordar num local feito apenas de «luz (...) de insuportável nitidez» (Cesariny, 1994: 101) sugere a sua morte, o que a máxima da página seguinte, destacada graficamente em capitais, confirma: «MORRE JOVEM O QUE OS DEUSES AMAM (...). Titânia vai perder-se, acabar-se, NASCER! Já se lhe foi aos poucos a memória e o sorriso. Agora é o próprio corpo que lhe desaparece» (Cesariny, 1994: 102). Oberon encerra-a então numa caixa, e por despeito de se saber traído, decreta um édito contra Titânia: «Eu julgava-me amado» (Cesariny, 1994: 103).

Já os finais de *Um homem de barbas* e de *Malaquias* têm contornos trágicos, o que contrasta com o tom humorístico que domina estas narrativas. Em *Um homem de barbas*, o narrador frisa por duas vezes que é quando os amantes se julgam felizes que a desgraça acontece (cf. Lima, 1973: 97-98, 105). Na primeira situação, Valeriano julga-se no sétimo céu por ter frequentes encontros (clandestinos) com Natália, mas Montalvão acaba por se aperceber de tudo. Surpreendido em flagrante, Valeriano foge «para não mais aparecer» (Lima, 1973: 101). Na segunda situação, Montalvão e Natália pensavam estar a reencontrar a felicidade, de que o sinal mais visível era o nascimento de uma menina, a quem Natália pôs o nome de Valeriana. É neste momento que Montalvão se apercebe, frente ao espelho, que a mulher conseguira aproximar a sua silhueta da do antigo amante, até no pormenor das grandes barbas, sem que ele se apercebesse. Diante de um espelho, exclama: «Oh! Maldição! Era rival de si próprio!» (Lima, 1973: 107). Decide então, impulsivo, cruel e pirómano que era, deitar fogo à casa, causando assim a sua morte e a da mulher. Só a filhinha escapara, por estar «dentro do cofre-forte» (Lima, 1973: 108). *Malaquias*, como indicia o subtítulo, *história de um homem barbaramente agredido*, tem também um final trágico. A surrealidade está na forma como Malaquias é assassinado. Não foi um assassinato no sentido habitual do termo. Este texto não é um romance policial, mas um romance psicológico surrealista: psicológico, pela importância que o espaço mental de Malaquias tem na economia e no desenlace da narrativa; surrealista, porque o protagonista, levado por uma mente obsessivamente ciumenta e delirante, pratica um suicídio macabro e insólito, já que corta a sua cabeça e tem a capacidade sobre-humana de analisar «os seus miolos ao natural», de onde sai «um pensamento à superfície: ‘carneiro de ti mesmo!’» (Lima, 1972a: 259). A morte de Malaquias é realista em certos pormenores, mas totalmente inverosímil quando o suicida controla a cabeça cortada para analisar os miolos e os pensamentos que deles saem, para além de o relato ultrapassar o momento da morte. A cena macabra faz Olímpia pensar que está a ter um pesadelo: «Ela afiançava que tudo era um pesadelo e

mordia-se nos braços para acordar.» (Lima, 1972a: 260). Por fim, no funeral de Malaquias, consoladores de Olímpia tentam «persuadi-la de que tudo não era apenas um sonho!» (Lima, 1972a: 260). Ou seja, diluíram-se as fronteiras entre o sonho e a realidade, tal como preconiza Breton no seu *Manifesto*: «Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*» (Breton, 1979a: 36). A personagem Pêro Coelho de “Teorema” aproxima-se extraordinariamente neste detalhe macabro de Malaquias, já que também ele consegue narrar com uma calma heterodoxa (surrealista) a sua própria execução, sobrevivendo a sua consciência à mesma:

Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça e nela depõem o coração fumegante. (...) O moço sobe a escada onde o meu coração parece um molusco” (Helder, 2001: 118-119).

Também o marinheiro de “Cães, marinheiros” tem um final trágico: a privação da sua liberdade, plasmada no mar, ao ser arrastado para terras do interior, fará com que morra. A «esgana» (Helder, 2001: 126) é apenas o prenúncio de uma doença maior: a saudade do mar, a que os seus donos não são sensíveis:

começou a andar em círculos cada vez mais apertados no meio do jardim. (...) Um dia, ao anoitecer, caiu para o lado resfolegando. – O mar, ouviram-no dizer. Então foram para dentro, e dormiram. De manhã vieram cedo ao jardim e verificaram que o marinheiro estava morto (Helder, 2001: 126-127).

Por fim, o regresso do filho pródigo que está encenado no conto “Trezentos e sessenta graus” não apresenta uma recepção triunfal por parte dos pais do narrador-protagonista. Não que sejam ingratos, mas a velhice impede o reatar de um diálogo outrora interrompido. O pior, todavia, é quando o narrador-protagonista começa a identificar a sua velha mãe com uma aranha, pelo facto de esta estar sempre a bordar. Os sinais de angústia são explícitos em vários pontos da última página deste conto: «Por dentro eu estava completamente frio. Ou aterrorizado. (...) Eu sorria, e estava frio, ou angustiado. Então a pêndula deu horas, muitas» (Helder, 2001: 194). O protagonista reage, pois, como um inseto apanhado por uma aranha. O regresso do filho parece, assim, corresponder ao anseio legítimo de uma mãe, mas receando o filho que isso corresponda a um retrocesso seu à meninice (pelo menos esta mãe assim o parece encarar).

AS MUDANÇAS BRUSCAS NAS PERSONAGENS:  
PERSONAGENS DÚPLICES

Em *Nadja*, Breton, perante o mistério do ser humano, interroga-se: «Qui suis-je?» (Breton, 1995: 9). E mais tarde pergunta a Nadja: «Qui êtes-vous?» (Breton, 1995: 82). Quando um autor coloca este tipo de pergunta essencialista não pode dar retratos infalíveis das suas personagens, sobretudo de alguém que considera tão misterioso como a mulher (cf. *O Amor Louco*), esta mulher, Nadja. A atitude interrogativa perante a essência de cada um coaduna-se, aliás, com as teorias freudianas a que Breton alude no *Manifesto*: a razão não pode aceder às profundezas do ser, escondidas no inconsciente do homem, e que por vezes afloram nos sonhos. O narrador não onisciente quebra toda uma tradição romanesca oitocentista que dava balizas seguras ao leitor sobre as personagens. As mudanças insólitas nos retratos surgem, assim, como uma estratégia construtiva de personagens surrealistas. Vemos isso na Nadja de Breton, na Olímpia e no Malaquias de Manuel de Lima e na Titânia de Cesariny.

A identidade de Nadja é uma construção feita de lentas e imprecisas aproximações: «très pauvrement vêtue», a sua postura afirmativa na rua, o seu «sourire imperceptible» (que ecoa o da misteriosa Gioconda) e os seus olhos estranhos chamam a atenção a Breton, que por ali passara ao acaso, e que dela se aproxima (Breton, 1995: 72-73). A desconhecida começa então a contar-lhe um passado triste e por fim ela diz o seu nome, «celui qu'elle s'est choisi: 'Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.'» (Breton, 1995: 75). Pouco depois ela diz que veio para Paris com uma carta de recomendação para as irmãs de Vaugirard: «'Naturellement, je ne m'en suis jamais servie'», diz Nadja (Breton, 1995: 77). A mãe manda-lhe cartas sobre o que pode ela estar a fazer em Paris, e ela desabafa junto de Breton: «'Pauvre mère, si elle savait!'» (Breton, 1995: 77). Procura refúgio no metro (Breton, 1995: 77), já que em todo o lado lhe ofereceram salários de miséria. Fala também da sua saúde, «très compromise» (Breton, 1995: 80). Nem o narrador nem Nadja são claros quanto à identidade de Nadja: sem-abrigo, prostituta, louca? O discurso é ambíguo, pois também as fronteiras do socialmente correto e da sanidade mental são ambíguas. Donde a resposta à pergunta do narrador-personagem: «'Qui êtes-vous?' Et elle, sans hésiter: 'Je suis l'âme errante'» (Breton, 1995: 82). Os encontros seguintes produzem inflexões na figura desta personagem: Nadja mostra-se pela primeira vez «assez frivole» (Breton, 1995: 94) e mais tarde confessa que a tentação do dinheiro simples a fizera traficar droga, o que lhe trouxe dissabores com a justiça (cf. Breton, 1995: 106-108). Mostra-se, todavia, paradoxalmente culta na sua simplicidade, apreendendo com facilidade os livros ou as lições surrealistas

que Breton lhe vai dando, a que ela corresponde com desenhos surrealistas. Por fim, este narrador confessa que passaram a ter «discussions violentes» (Breton, 1995: 158) e que ela desaparecera da sua vida, vindo depois a saber que fora «internée à l'asile de Vaucluse» (Breton, 1995: 159-160). O internamento num hospital psiquiátrico não é apresentado, todavia, como prova da sua loucura, pois Breton logo a seguir indica o poder quase discricionário de os psiquiatras internarem «pour une peccadille, un premier manquement extérieur à la bienséance ou au sens commun (...) un sujet quelconque» (Breton, 1995: 161).

As ambiguidades que a Olímpia de *Malaquias* revelar radicam, ao contrário do texto bretoniano, não na própria personagem (Nadja parece-nos ambígua porque ela se dá de forma ambígua ao narrador-protagonista), mas na perspetiva do protagonista, Malaquias, que, com os os seus ciúmes obsessivos, distorce a realidade, não podendo o leitor confiar cegamente nas impressões que vai dando da mulher. Mas o próprio narrador não evita, propositadamente, algumas ambiguidades. Vejamos o *incipit* de *Malaquias*:

'Ah! Isto assim não vai mal: Olímpia é uma mulher séria: honesta em absoluto!' Estava de cócoras a dizer isto para si mesmo, apesar de que a posição não era propriamente adequada à elevação de frases lapidares neste género. (...) Por fim abriu a porta (...). Acendeu a luz. (...) Em cima da mesa de cabeceira estava amontoado algum dinheiro. Contou-o por alto e meteu-o na gaveta, que fechou com todo o cuidado para não acordar Olímpia. 'Honesto em absoluto!...' – repetiu – e começou a despir-se (...). Viu Olímpia estirada em cima da cama, com os braços fora da roupa, e admirou-a como coisa que lhe pertencia mas no sentido do proprietário que contempla um cavalo de raça – um campeão (Lima, 1972a: 29).

Esta sequência inicial induz o leitor a uma dupla interpretação das personagens aqui em causa: Olímpia é uma prostituta, e o homem que lhe conta o dinheiro e a admira com sentimento de proprietário de «um cavalo de raça» é o seu proxeneta. A honestidade repetida pela personagem masculina, ainda não identificada onomasticamente, acaba por ter não um valor irónico, mas pelo menos um sabor sarcástico: imaginamos uma prostituta que tudo dá ao seu “homem”, nada rouba para si. Esta interpretação parece ser corroborada pelos parágrafos seguintes, sobretudo quando se descreve o quarto em que decorre esta sequência narrativa:

No quarto respirava-se o odor cálido que algumas vezes é difícil de evitar quando dorme todas as noites uma mulher lá dentro. E, sob este ponto de vista, Olímpia era uma daquelas pessoas que denunciavam sem querer a presença do sexo. Isto é, o quarto



cheirava a mulher de uma maneira intensa. O cheiro entranhava-se em todos os recantos da alcova. O tabaco não conseguia dissipar a intensidade. Pelo contrário, misturando-se, reforçava-o como nos camarins das coristas do teatro ligeiro (Lima, 1972a: 30).

A interpretação sofre, todavia, uma reviravolta de 180 graus quando a frase seguinte desarma o leitor com estas novas indicações: «Embora não seja correto dizer-se, esse cheiro entranhado constitui, nos primeiros dias de vida conjugal, uma novidade atraente para Malaquias.» (Lima, 1972a: 30). Afinal, impõe-se uma leitura corretiva: Malaquias (assim se chama a personagem masculina) e Olímpia não são proxeneta e prostituta, mas marido e mulher, respetivamente. Por serem recém-casados, a libido exala daquele corpo feminino, espalhando-se por todo o quarto como uma força poderosa que inebria os sentidos e a razão de Malaquias, que, «de narinas dilatadas, cheirava com frenesi o corpo adormecido de Olímpia.» (Lima, 1972a: 31). Recordemos, mais uma vez, a frase final de *Nadja*, «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (Breton, 1995: 190). Podemos ver aqui novo ascendente do Surrealismo francês sobre a narrativa de Manuel de Lima. Mas este revela uma idiosincrasia, pois o *volte-face* aqui referido «cria um certo humor tão do agrado de Manuel de Lima.» (Marinho, 1985: 170). E esta tônica de humor, súbita, corrosiva, é endógena a Manuel de Lima, não é uma herança bretoniana.

Porém, o maior *volte-face* deste texto de Manuel de Lima concentra-se no protagonista. De facto, Malaquias revela-se um homem obsessivamente ciumento nos seus dois casamentos: Olímpia não sofre, porém, os maus-tratos que aquele dera a Benedita. O ciúme e a brutalidade são, aliás, descobertos para o próprio Malaquias, um homem convencional licenciado em Histórico-Filosóficas: um qui-proqué levava Malaquias a interiorizar «a condição de marido enganado» (Lima, 1972a: 46), o que lhe desencadeia o impulso para beber e espancar reiteradamente a mulher. Acabando, numa outra situação em que é ele o agredido, por ir ter à cama de um hospital (que aparenta ser psiquiátrico), Malaquias decide mudar de vida. O narrador comenta então: «Era como se fosse uma nova personagem, possuindo uma técnica própria a usurpar a posição universal da verdadeira» (Lima, 1972a: 84). A tessitura textual assinala, portanto, a própria duplicidade desta personagem. O facto é que esse desejo se concretiza e pouco depois «encontrou pela primeira vez aquela que havia de ser a sua segunda mulher» (Lima, 1972a: 101). Entretanto, Malaquias enlouquece e acaba internado num hospital psiquiátrico, de onde foge. A sua relação com Olímpia está destruída, o próprio Malaquias sente-se isolado num mundo que é «seu, exclusivamente» (Lima, 1972a: 257). Numa madrugada, em resultado desta duplicidade da personagem, não se reconhece ao espelho: «Fez a expressão que fazem certos homens que encontram um desconhecido que des-

prezam por razões de ordem moral» (Lima, 1972a: 257). A sua decisão é, então, célere, o suicídio, que concretiza de forma bárbara e surrealista: decepa-se e corta depois ao meio a cabeça, analisando então os seus miolos, como que se interrogando de onde lhe vêm as ideias (cf. Lima, 1972a: 259).

Por outro lado, Cesariny, em *Titânia*, discrimina, na sua listagem inicial de personagens, Titânia e logo a seguir Titanin, com a estranha indicação «(ver Titânia)» (Cesariny, 1994: 9). Percebemos o que significa tal remissão quando lemos os dois nascimentos de Titânia. Mesmo tratando-se de um ser mitológico (acentuado pela descrição do primeiro nascimento), é algo estranho que a um ser sejam dados dois nascimentos, marcados ainda por cima pela duplicidade de género: no primeiro nascimento, Titânia nasce mulher, e no segundo, «nasceu rapaz e chamou-se Titanin» (Cesariny, 1994: 12). A simplicidade da frase não escamoteia a convergência de duas designações opostas para o mesmo referente, Titânia, que parece, assim, ter uma natureza andrógina ou, pelo menos, proteica. Trata-se, pois, de um deslindamento conjuntivo da personagem (Vieira, 2008: 62). Este procedimento linguístico tem precedentes anteriores à escrita surrealista. Ele sustenta o mistério da famosa novela *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1886), de Stevenson, que mantém até ao final do penúltimo capítulo o equívoco da dupla nomeação (Henry Jekyll e Edward Hyde) para a mesma personagem, sem que o facto seja revelado pelo narrador ou descoberto por qualquer personagem (cf. Vieira, 2008: 63-64). Mas aqui o enquadramento é diferente, pois o deslindamento é explicitado pela personagem, e não escamoteado. O autor parece ter em mente a destruição da dimensão realista da personagem. Há partes do romance que parecem distinguir as duas personagens, como sucede nas duas cartas de amor assinadas por Titanin e dirigidas a Titânia (cf. Cesariny, 1994: 71-72). Mas noutras passagens, tal distinção é posta em causa, insinuando-se que Titânia sofre de esquizofrenia e por isso inventara um “eu” masculino a que dera o nome Titanin (cf. Cesariny, 1994: 91-92). A destruição da aristotélica distinção “a” não pode ser igual a “-a”, princípio lógico de toda a identidade, estende-se ainda a outras personagens de *Titânia*. Diz por isso Maria de Fátima Marinho a propósito desta narrativa: «chegamos à conclusão que uma distinção efectiva dos personagens se torna impossível» (Marinho, 1985: 427).

#### A PSICANÁLISE E A PSIQUIATRIA: A LOUCURA COMO SUPORTE DA PERSONAGEM SURREALISTA

Breton viria a conhecer Freud em Viena em 1921 (Viramoux, 1987: 132), e, no *Manifesto do Surrealismo*, mostra-se adepto dos dois principais postulados freudianos, com os quais se fundou a psicanálise — a existência de um inconsciente para lá do consciente e o afloramento do inconsciente nos sonhos:

A grande Foi aparentemente graças ao maior dos acasos que recentemente foi trazida à luz uma parte do mundo intelectual, e a meu ver de longe a mais importante, à qual se fingia não ligar. Temos de agradecer-lo às descobertas de Freud. (...) A imaginação está talvez prestes a retomar os seus direitos. Se as profundidades do nosso espírito contêm estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo o interesse em captá-las (...). (...) Foi com toda a razão que Freud fez incidir a sua crítica sobre o sonho. É efectivamente inadmissível que esta parte considerável da actividade psíquica (...) tenha ainda chamado tão pouco as atenções. (...) É que o homem, quando acaba de dormir, é antes de mais joguete da sua memória, e no estado normal esta compraz-se em descrever-lhe fracamente as circunstâncias do sonho (Breton, 1979: 32-33).

Ou seja, “as profundidades do nosso espírito” (o inconsciente) podem ser uma fonte de criatividade para o artista, uma força libertadora para o homem, devendo por isso este prestar mais atenção aos seus sonhos.

Mas ser adepto da psicanálise freudiana não significa não poder ser crítico da psiquiatria. É isso mesmo que Breton demonstra em *Nadja*. A sua lucidez em relação à matéria advém do facto de ele ser licenciado em medicina e de ter estudado no prestigiado «centre neurologique de la Pitié auprès du Dr. Babinski, psychiatre célèbre» (Virmaux, 1987: 129). Quando Breton sabe que Nadja fora internada no asilo de Vaucluse (cf. Breton, 1995: 159-160), divaga longamente sobre as miseráveis condições em que a psiquiatria é regra geral praticada em França, sendo causa de mais males do que de benefícios:

Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y fait les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits. Est-il rien de plus odieux que ces appareils dits de conservation sociale qui, pour une peccadille, un premier manque extérieur à la bienséance ou au sens commun, précipitent un sujet quelconque parmi d'autres sujets dont le côtoielement ne peut lui être que néfaste et surtout le privent systématiquement de relations avec tous ceux dont le sens moral ou pratique est mieux assis que le sien? (Breton, 1995: 161-164).

No meio deste excursão, que continua, aparece uma fotografia de um médico psiquiatra francês, o Professeur Claude do hospital de Saint-Anne, que Breton descreve nestes termos depreciativos: «ce front ignare et cet air bute qui le caractérisent («On vous veut du mal, n'est-ce pas? – Non, monsieur. – Il ment, la semaine dernière il m'a dit qu'on lui voulait du mal» (...), etc» (Breton, 1995: 161). Então, o professor Claude é uma personagem referencial, mas não só ele: Nadja inspira-

-se numa mulher que Breton conheceu em Paris e que fora depois internada no hospital de Saint-Anne. Era de seu nome Léona Camille Delcourt, nascida a 23 de maio em 1902, em Lille, e, tal como Nadja, teve uma filha ilegítima, passou miséria em Paris, onde, entre outros expedientes de sobrevivência, se dedicara ao tráfico de droga, pelo qual fora presa. Breton conheceu esta mulher e com ela trocou cartas e desenhos, até que ela foi internada no hospital psiquiátrico Sainte-Anne depois de uma crise de angústia. Tudo isto é relatado em *Nadja*. Só se omitem as transferências posteriores para outros hospitais e a sua morte no asilo de Bailleul, perto de Lilles (Albach, 2009: 88-90 e 229-272). Compreende-se, dada a referencialidade de Nadja, que o tom adotado na crítica à psiquiatria seja sério e em muitas passagens, «celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique» (Breton, 1995: 6). O que torna surrealista Nadja, no que ao capítulo da loucura diz respeito, não é a afirmação da sua loucura, mas precisamente o colocar em dúvida da sua loucura, isto é, a dissociação entre comportamento bizarro e loucura, defendendo ainda o narrador-protagonista a tese de que os hospitais psiquiátricos é que tornam as pessoas loucas:

L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur. Il doit, hélas! y avoir une différence, à cause du bruit agaçant d'une clef qu'on tourne dans une serrure, de la misérable vue de jardin, de l'aplomb des gens qui vous interrogent quand vous n'en voudriez pas pour cirer vos chaussures (Breton, 1995: 160).

Também Cesariny desdenha da psiquiatria: em *Titânia*, são visados os rótulos colocados às pessoas que padecem do «desequilíbrio na física normal da imaginação». Titânia parece ter inventado uma personagem masculina para si, a quem dá até nome: Titanin. Fora uma maneira de colmatar as suas carências afetivas. O excerto permite deduzir que o nome *esquisito* em causa é a esquizofrenia. Mas será Titânia por isso louca? O texto coloca a dúvida, daí a influência da escola bretoniana na construção deste pormenor da protagonista:

Os médicos, lá fora, têm nomes esquisitos para este desequilíbrio na física normal da imaginação. Deixá-los ter. Tão pouco resulta defender-me com o carácter fantomático de Titânia. Titânia surgia extravagante, mas confessadamente extravagante. Vestia-se de rapaz e, quando assim surgia, gostava que lhe chamassem Titanin. 'Mas quem é Titanin?', perguntávamos, aflitos. 'Sou eu. Eu sou Titanin' (Cesariny, 1994: 91-92).

Não se pode dizer que haja aqui burlesco, apenas uma sátira ao simplismo com que a psiquiatria rotula as pessoas. A expressão deíctica «lá fora» acaba por esta-

belecer uma hierarquia com um hipotético “cá dentro” (o espaço psicológico do mundo do desequilíbrio mental, o espaço físico do hospital psiquiátrico) de que os médicos se autoexcluem. E isto é alvo de uma crítica implícita, crítica que fora explícita em *Nadja*, como vimos.

Já em Manuel de Lima, o uso de uma linguagem psicanalítica e a crítica à prática psiquiátrica adquirem um tom totalmente distinto do bretoniano: passamos do sério para o burlesco. Talvez por se tratar de personagens sem qualquer densidade referencial. Em *Um homem de barbas*, encontramos os termos psicanalíticos «REFOULEMENT» (Lima, 1973: 88), «recalcamento», «desejos», «instintos», «psiquiatria», «subconsciente» e «fantasma» (Lima, 1973: 88-91), este último no sentido freudiano do termo, isto é, «une fiction à la faveur de laquelle se réalise un désir inconscient, du seul fait de s'exprimer» (Glaudes e Reuter, 1998: 80). Esse romance tem mesmo dois capítulos intitulados «'Refoulement'» e «'Psiquiatria'» (Lima, 1973: 88-93). O peso diegético dos processos mentais aumenta na narrativa de 1953, *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*: o protagonista revela ser patologicamente ciumento, entra em desequilíbrio mental e é internado num hospital psiquiátrico de onde foge para dar uma conferência sobre o medo em que se intitula «Maquiavélico» (Lima, 1972a: 237). Malaquias acaba por se suicidar. Da página 79 à 234 do romance, vemos quase sempre Malaquias na condição de doente internado num hospital psiquiátrico, o que revela o espaço narrativo concedido a esta questão.

O tom destas narrativas de Manuel de Lima podia ser sério, até pelos desenlaces trágicos que os ciúmes obsessivos de Montalvão e de Malaquias, nas respetivas histórias, desencadearão. Mas não. O tom é de tal forma humorístico que faz o leitor hesitar se, para o autor, a psicanálise e a psiquiatria devem ser levadas a sério, o que coloca Manuel de Lima numa posição bem distinta de Breton. Começemos por *Um homem de barbas*:

Quando os factos que o rodeiam ultrapassam a sua razão o homem civilizado só tem um caminho a seguir: recorrer à psiquiatria. Assim, Montalvão resolveu consultar um psiquiatra. Devia ter na verdade os nervos completamente arrasados. O pior foi ao cabo da primeira dose de injeções, de dietas e exames mentais e todas as complicadas experiências e interrogatórios desnorteantes e vexatórios, o indómito fantasma não deixar de o perseguir todas as noites às três horas da madrugada em ponto. Teve então uma ideia engenhosa, se bem que o médico abanasse a cabeça desolado (...), quando Montalvão lhe participou vir o seu mal, não de dentro para fora, mas ao contrário, de fora para dentro. Por conseguinte, o que havia a fazer – e nisto se resumia a grandeza da sua descoberta – explicava entusiasmado Montalvão no consultório, era

aplicar remédio radical ao fantasma. (...) (...) Todos os doentes mentais têm o seu fantasma particular, pensava Montalvão. O que os médicos deviam fazer era pescá-lo no mar profundo e imenso que é o subconsciente da pessoa humana. Por exemplo, uma rapariga ainda nova (...) tinha um fantasma que fugira para o Brasil com uma bailarina; uma outra, que devia andar à volta dos quarenta anos, tinha uma quantidade de fantasmas a atormentá-la, e que possivelmente também fugiram (...); para outras, os fantasmas eram caixas de fósforos, alfinetes e bugigangas neste género; mas todas apanhavam injeções igualmente. Montalvão teve vontade de largar fogo ao consultório onde tinha perdido tanto tempo, uma grande parte da sua personalidade, e não menos pequena quantia de escudos (Lima, 1973: 90-92).

Esta passagem enquadra-se no capítulo “Psiquiatria”, e abre logo com uma sátira ao poder milagreiro atribuído a esta área médica: «Quando os factos que o rodeiam ultrapassam a sua razão o homem civilizado só tem um caminho a seguir: recorrer à psiquiatria. Assim, Montalvão resolveu consultar um psiquiatra.» A decepção ressentida pela personagem confirma a asserção inicial: injeções, dietas e «interrogatórios desnorteantes e vexatórios» não afastam o seu fantasma. Quando Montalvão se apercebe que esta é a receita indiferenciada para todos os pacientes, revolta-se, notando amargamente o dinheiro perdido nas consultas. Observe-se que há um trocadilho com o termo «fantasma» que importa explicar para ver até que ponto é burlesca esta sequência: «fantasma» tanto significa ‘assombração’ como, em linguagem freudiana, a invenção de uma fantasia que satisfaz desejos recalcados. Mas no excerto, a palavra é também utilizada humoristicamente para substituir ‘homem fugido’: «uma rapariga ainda nova (...) tinha um fantasma que fugira para o Brasil com uma bailarina». Qual é a natureza do fantasma que levara Montalvão a um psiquiatra? Para este último, trata-se, claro, de uma fantasia, porque esse é o entendimento estreito do médico. Mas Montalvão tem dúvidas: às vezes tinha «a impressão de serem palpáveis, aquele cavalo e o cavaleiro que interrompiam as suas meditações» (Lima, 1973: 89). O leitor não as tem, e Montalvão vai brevemente dissipá-las, ao descobrir que o fantasma que lhe rondava a casa por volta das três horas da madrugada era afinal o amante de Natália, Valeriano. O flagrante contraria assim as teses e as práticas do psiquiatra, que saem, deste modo, satirizadas.

Já em *Malaquias*, a psiquiatria surge satirizada sobretudo pelo processo repetitivo. De facto, enfermeiras e médicos aparentam não prestar atenção ao que vai dizer Malaquias, a quem invariavelmente fazem calar colocando um termómetro na boca. A preocupação do pessoal médico parece ser o de manter sossegado o doente, e não o de curar (acusação também presente no romance *Conhecimento do*

*Inferno*, de António Lobo Antunes, um ex-psiquiatra, como se sabe). Veja-se esta sequência de curtos excertos:

– Olhe, menina, sabe dizer-me onde estive até agora? – Sossegue! – respondeu a enfermeira laconicamente. E meteu-lhe o termómetro na boca. Não percebeu se lhe enfiaram o termómetro na boca para ver a graduação da febre ou se foi para o impedir de falar. (...) – Doutor, se não quiser vir mais, não venha. Para mim tanto faz. Eu preciso é de uma pessoa que me ensine a pensar! – Sossegue! – respondeu o médico. E meteu-lhe o termómetro na boca. Desta vez, Malaquias convenceu-se de que queriam reduzi-lo ao silêncio e não disse nem mais uma palavra. Entrara na zona do silêncio. Agora, para sair de lá, havia de ter qualquer coisa para dizer. A primeira coisa que dissesse havia de ser inédita. (...) – Eu não quero nascer! – gritou para a enfermeira. – Nem arrancado a ferros. Quero ficar no mundo dos impossíveis. Vá-se embora, vá fazer de parteira para outro lado! – Sossegue... Desta vez não lhe meteu o termómetro na boca. Deu-lhe uma injeção nas nádegas. – É para variar! – pensou Malaquias. (Lima, 1972a: 81 – 83).

Por conseguinte, o tratamento psiquiátrico dado a Malaquias só o faz piorar. Nisto, Manuel de Lima e André Breton estão de acordo (recorde-se *Nadja* e as considerações de Breton sobre a prática psiquiátrica em França).

#### O PARADOXO COMO SUSTENTÁCULO DE UMA PERSONAGEM SURREALISTA

Breton acaba por privilegiar no seu *Manifesto* a figura retórica do paradoxo quando define a almejada surrealidade como uma tentativa de conciliação dos estados “aparentemente (...) contraditórios que são o sonho e a realidade” (Breton, 1979: 36). O paradoxo está na base de muitas personagens surrealistas, tradutoras assim dos estados contraditórios do ser humano, dos insólitos da vida. Um bom exemplo desse facto está no povo português e no rei D. Pedro do conto herbertiano “Teorema”:

O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos. (Helder, 2001: 119).

Como se vê, o excerto salienta a paradoxalidade surrealista de uma personagem coletiva e de uma individual que a representa, numa dupla dimensão temporal. Circunstancialmente, o povo português é paradoxal porque assiste com alegria à execução de um homem feita com requintes de sadismo; o rei D. Pedro lidera essa paradoxalidade, pois é ele quem promove tal execução pública: “Ergue o coração na mão direita”; “O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo”. O povo português e o rei estão, portanto, em afinidade, nesse carácter paradoxal: “o rei está à altura do cargo”. O povo português é ainda paradoxal na essência, ou seja, tem ao longo dos tempos harmonizado valores opostos, como ter “fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade”. A conclusão é óbvia, e nela está incluído não só D. Pedro, mas também o leitor: “Somos todos loucos”.

A METÁFORA COMO SUSTENTÁCULO DA PERSONAGEM SURREALISTA Breton privilegia ainda no seu *Manifesto* a metáfora insólita. A retórica clássica consagra a metáfora como a identificação entre dois seres distintos, ou seja, trata-se da quebra do princípio da diferença. Se a metáfora está poeticamente consagrada desde a Grécia clássica, o que distingue a metáfora surrealista? Esclarece então Breton:

Foi da aproximação de certa forma fortuita dos dois termos que brotou uma luz especial, a *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da fâsca obtida (Breton, 1979: 59).

A imagem (metáfora) que dá mais fâsca é a que “tem em si uma dose enorme de contradição aparente” (Breton, 1979: 60). Esta é a metáfora surrealista por excelência.

Um dos melhores exemplos na narrativa portuguesa desta metáfora insólita como sustentáculo da criação de uma personagem surrealista é a que constrói a protagonista do conto de encerramento da coletânea herbertiana *Os Passos em Volta*: a mãe de “Trezentos e sessenta graus”. O título remete para “o regresso à origem”, “o grande regresso da viagem pelo mundo do estrangeiro (...), uma vez que o poeta volta à casa que o viu partir.” (Silva, 2009: 121). As primeiras palavras do narrador são para a mãe. É natural, porque o regresso a casa simboliza o regresso à mãe (casa mãe). Esta personagem feminina é focada em dois aspetos em momentos sucessivos do conto. Na primeira parte, é a sua velhice que é reiteradamente destacada. A “força sombria do envelhecimento” (Helder, 2001: 190) atinge também o pai. Os progenitores demonstram atitudes de carinho neste regresso do filho pródigo, mas os sorrisos parecem distantes, não devido à falta de

amor, mas ao avanço da senilidade. É um dos motivos mais fortes para se sentir a falta de comunicação entre os membros desta família. Os pais são então alvo de uma metáfora poeticamente bela, mas que não apelidaríamos surrealista. É quando o narrador metaforiza os pais de “raízes exaustas” (Helder, 2001: 190). Esta metáfora não é surrealista porque não encerra a tal contradição aparente apontada por Breton no seu *Manifesto*. A narrativa vinha-nos preparando para essa identificação entre pais velhos e raízes exaustas: tão exaustas que, depois de uma longa ausência do filho, parecem não ter nada para perguntar ou dizer. É então que a mãe começa a ser focada na atividade de bordadeira. Veja-se esta sequência de frases:

A mãe dobra-se para diante e tira do cesto da costura o pano e as linhas de um bordado. Começa a trabalhar com uma aplicação inconsciente, um jeito imemorial – e a cabeça vazia inclina-se também para a urdidura inútil de um emblema, um símbolo: a fácil garantia do mundo. (Helder, 2001: 192).

E a mãe recomeça a trabalhar mais depressa, porque o bordado inútil é cheio de utilidade, de sentido. (Helder, 2001: 192).

Debaixo da canção, minha mãe recomeçou a bordar. Bordava uma flor imensa em pano cru. (Helder, 2001: 194).

A bordadeira é uma ancestral figura feminina, de que um dos arquétipos é Penélope. Mas a metáfora que Herberto Helder escolhe para traduzir esta longa espera feminina não é a de Penélope: é a de uma “grande aranha” (Helder, 2001: 192), um inseto repugnante, e mortal para outros insetos, mesmo que se possa “associar à ‘figura de criadora cósmica, de divindade superior, de demiurgo’” na sua arte de tecer teias (Chevalier e Gheerbrandt, 1994: 79, *apud* Silva, 2009: 126). Esta metáfora é surrealista porque identifica uma mãe carinhosa a uma grande e temível aranha, mesmo que a identificação seja lógica perante o intenso bordar da mãe:

– Voltaste. Voltaste. Que grande aranha, esta mãe velha. As suas palavras finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante. (Helder, 2001: 194).

Assim se cumpre o que Breton aconselhava sobre a metáfora surpreendente: ela é capaz de nos fazer rever o mundo com outros olhos, de nos obrigar a uma leitura corretiva: agora se percebe melhor porque o desenho da “flor imensa” parece despertar no filho um frio intenso e aterrorizado: “Eu sorria, e estava frio, ou angustiado.” (Helder, 2001: 192). Aquela flor é o *habitat* que a mãe-aranha cria

para poder urdir a sua teia onde apanhará pequenos insetos. O filho, que se aproximara da mãe, vindo desta viagem, pressente ser o inseto apanhado na teia da aranha-mãe. Receia perder novamente a liberdade, ser (encarado) de novo (como) menino. A ovelha voltara “*ao redil*” (Helder, 2001: 191) ou fora a mosca que fora apanhada na teia?

A COLAGEM COMO SUSTENTÁCULO DA PERSONAGEM SURREALISTA  
A colagem é, a par do cadáver esquisito e da escrita automática, uma das técnicas privilegiadas pelos surrealistas: “as colagens poéticas ou picto-poéticas (...), destruindo textos, levam a uma nova organização e à ressemantização dos fragmentos textuais” (Reis, 2005: 139). Breton destaca a colagem já na parte final do *Manifesto do Surrealismo* como uma técnica que permite obter textos instantâneos “pela reunião tão gratuita quanto possível (se quiserem, respeitemos a sintaxe) de títulos e de fragmentos de títulos recortados dos jornais” (Breton, 1979: 63). E ilustra com poemas-colagens de sua autoria (Breton, 1979: 63-66). Este método também permite construir narrativas, como são os casos dos romances-colagens *A Mulher 100 Cabeças* (1929), de Max Ernst (prefaciado originalmente por Breton), e *A Ampola Miraculosa* (1949), de Alexandre O’Neill. Vinte anos separam, pois, estes textos, mas as intertextualidades aqui detetadas são tão próximas que *A Mulher 100 Cabeças* só pode ter funcionado como o hipotexto de *A Ampola Miraculosa*.

Em *A Mulher 100 Cabeças*, Ernst faz suceder uma série de gravuras brevemente legendadas, distribuídas por nove capítulos, construindo assim um romance-colagem. Claro que a estrutura diegética daqui resultante é muito fragmentária, cabendo ao leitor uma parte importante na reconstrução da história e das personagens. O processo é paralelo em *A Ampola Miraculosa*, de O’Neill, divergindo apenas a escala: a narrativa-colagem de Ernst tem um total de cento e quarenta e sete gravuras, mais um texto desprovido de gravura a finalizar o penúltimo capítulo, centrado na “Femme 100 têtes” (a tradução mantém aqui o original francês); a narrativa-colagem de O’Neill subintitula-se “romance”, mas abrange apenas treze gravuras legendadas e um texto inicial sem gravura, que funciona como uma espécie de prólogo e onde o autor lança a seguinte admoestação surrealista: “PAIS § QUE FAZEIS? § OS VOSSOS FILHOS § NÃO SÃO TOSTÕES § GASTAI-OS § DEPRESSA!” (O’Neill, 2002: 2).

Em ambos os textos as gravuras têm um estilo oitocentista. Lembrem as que fizeram as delícias de fãs da ficção científica de Júlio Verne. Todavia, as gravuras de Max Ernst são colagens tiradas de ilustrações de jornais da sua época (o século XX) que se mantinham fiéis à gravura em detrimento da fotografia, bem como de catálogos de grandes lojas e armazéns de Paris, em especial o seu predileto, “Cata-

logue de la manufacture d'armes de Saint-Étienne". Depois, Ernst transformava o banal em insólito, adicionando um elemento estranho à gravura original, que tinha tons cinza, assinalando e destacando esse elemento exógeno pelo uso de uma cor contrastante, o branco. É o enquadramento que torna surrealista a personagem, mas o insólito pode ainda ser reforçado pela legenda. Por exemplo, a primeira e última gravuras de *A Mulher 100 Cabeças* são iguais (a repetição cria uma estrutura circular). Vários homens parecem estar a segurar um balão no ar através de uma rede gigante, o que faz imaginar uma experiência científica. Mas, por debaixo do balão, pairando no ar, Ernst colou a figura de um homem nu, em tom branco, de proporções renascentistas e cabeça virada para baixo. A legenda da primeira figura indica: "crime ou prodígio: um homem completo". O enquadramento desta figura masculina torna o homem completo uma personagem surrealista. Outro exemplo: a gravura 124, no sétimo capítulo, tem por legenda "Pasteur na sua sala de trabalho". O retrato da gravura corresponde à personalidade histórica, mas a surrealidade surge quando a esta gravura são acrescentadas duas figuras teatrais, a um canto da sala, em que a morte tenta assustar um jovem, e uma mulher seminua, em tons brancos, rojando-se aos pés de Pasteur, que permanece indiferente a tudo isto, como se estivesse morto para o desejo e para a vida.

O processo da intromissão de uma ou mais figuras a branco na gravura original não foi continuado por O'Neill. Mas o aspeto oitocentista mantém-se, assim como o recurso a gravuras que retratam insólitas tecnologias: a "misteriosa ampola que descia do teto", as estranhas bicicletas dos primos do narrador, ou o laboratório de "Luigi Poleoccapa, engenheiro de Espelhos" (O'Neill, 2002: 3, 10, 13). Ao cientista Pasteur corresponde então, no texto português, um "engenheiro de espelhos"...

O surrealismo de outras personagens passa por outros processos que não o enquadramento insólito, mas a metamorfose surreal: qual história kafkiana, os primos do narrador, que "tinham fama de malucos" (O'Neill, 2002: 10), aparecem a pedalar numa gigantesca bicicleta de três rodas. E na página seguinte são retratados como caracóis. Diz a legenda, numa tentativa voluntariamente infrutífera de anular a surpresa da metamorfose: "às vezes, reuniamo-nos convenientemente disfarçados..." (O'Neill, 2002: 11). Esta inverosímil metamorfose e o tom de aparente naturalidade com que ela se processa tornam estas personagens surrealistas.

Outro aspeto interessante é o conteúdo (aparentemente inexistente) desta história de O'Neill. O título centraliza a atenção numa ampola miraculosa, que aparece logo na primeira gravura. Miraculosa porquê? Porque desce do teto? Porque tem efeitos soporíferos/soníferos espetaculares? O narrador-protagonista diz que adormeceu graças a essa ampola. A segunda gravura mostra um homem estilizado adormecido, e a segunda legenda indica: "dormindo duma maneira estranha"

(O'Neill: 2002: 4). Então, o que se segue é o relato fragmentado do sonho desta personagem. Como explicara Breton no *Manifesto*, remetendo para os estudos freudianos, o sonho é uma realidade íntima filtrada pela memória, de modo que dele temos apenas acesso a partes quando acordamos. Daí o seu estilo fragmentário. O que aflora neste sonho são o lazer e o prazer em primeiro lugar (a ginástica na praia com a mulher, uma noite de amor "maravilhosa" – nota-se que no sonho a libido não é refreada, não há freios da etiqueta social). No delírio, o "enorme inseto" da almofada corresponde na gravura àquilo que parece ser um avião: ou seja, o sonho faz livres associações de ideias, metáforas surrealistas. O medo levado a imaginar que este inseto é "bastante maior do que um homem", e parece justificar racionalmente tal receio com a gravura que mostra um fóssil a ultrapassar em altura o esqueleto de um homem. Depois, a "obsessão" da família: os tais primos, etc. Chegados à última gravura, confirma-se a estrutura circular da narrativa e a *closure* do sonho: de facto, trata-se da mesma gravura, só que virada 90 graus: a ampola afinal não vinha do teto, tratava-se de um "trompe l'oeil". A primeira gravura, mostrada na vertical, deveria, na realidade, ser mostrada na horizontal, tal como sucede no fim. Mas essa seria a perspectiva mais banal, menos surrealista da ampola. O narrador-protagonista estava deitado em cima de uma mesa com a ampola ao lado, um medicamento para dormir. O'Neill segue, deste modo, a estrutura circular de *A Mulher 100 Cabeças*, que repete também a mesma gravura inicial no fim da narrativa. E tal como no texto português, com uma ligeira variante, desta feita na legenda: ao "crime ou prodígio: um homem completo" sucede agora, no texto de Ernst, para a mesma gravura, "fim e continuação".

Indicar, em paralelo, qual a história de *A Mulher 100 Cabeças* é mais difícil, mas a nossa explicação do título vai permitir perceber a surrealidade inerente a esta personagem que é claramente a protagonista da narrativa, quanto mais não seja pela elevada frequência com que aparece e pelo grau de autonomia que revela em várias dessas gravuras, onde aparece sozinha. A Mulher 100 Cabeças não é nenhuma figura mítica: até a hidra só tinha sete. Há, isso sim, um jogo fónico: "mulher cem/sem cabeças". O jogo resulta quer em francês, quer em português, e remete para o estereótipo da mulher desmiolada. "Une femme femme sans tête" era uma expressão sexista recorrente na França anterior a maio de 68. Por outro lado, esta mulher relaciona-se com uma lenda misógina:

(...) a oitava e nona colagens do V capítulo (as forjas do ferreiro) (...) evocam a tradição popular do ferreiro Lustucru (...) que trabalhava na sua forja as cabeças das mulheres más, eventualmente decapitando-as e tornando-as assim boas (caladas, ou pelo menos sem o vício da maledicência). Este tópicos misógino, que se conservou no século

XX em numerosas tabuletas de loja e toponímicos da França e da Bélgica, foi referido por Alberto Pimenta em *A Magia que tira os pecados do mundo* (Ernst, 2002: 2-3).

A misoginia subjacente ao título parece perpetuar-se na narrativa, onde se torna patente a forte presença de personagens femininas nuas ou seminuas, algumas em poses provocantes ou a serem abusadas, naquilo que parece ser a concretização pictórica de fantasias masculinas recalçadas. No entanto, a leitura atenta de toda a narrativa permite verificar que o texto desconstrói a imagem misógina da mulher que faz dela ou uma desmiolada ou um objeto sexual. Os postulados bretonianos expostos no *Manifesto* e sobretudo em *O Amor Louco* propunham uma sexualidade madura vivida em plenitude a dois. A mulher quase é endeusada neste último texto. Não é, pois, de estranhar, que o primeiro capítulo do texto de Ernst constitua uma sequência em torno da Imaculada Conceição, e que o último capítulo destaque “o olho sem olhos, a Cem Cabeças”, que “guarda o seu segredo”, expressões repetidas na legenda de muitas gravuras desse derradeiro capítulo, querendo vincar o papel misterioso e tutelador da mulher em relação aos segredos do universo, pelo papel que tem na concepção. Por outro lado, ao longo da narrativa, várias legendas apostas às gravuras que representam a Mulher Cem Cabeças mostram um relacionamento afetivo do narrador com a protagonista: ela é sempre “minha irmã” (gravuras 23, 34, 72, 77, 86, 94), mesmo que o seu nome e aspeto físico mude (Germinal, Babel). Esta mulher parece por isso representar todas as mulheres, assim elogiadas.

#### CONCLUSÃO

Em suma, as personagens das narrativas surrealistas portuguesas aqui analisadas revelam casos de evidente influência francesa. Em alguns casos, foram as técnicas que foram adotadas para construir personagens surrealistas, como a colagem em *A Ámpola Miraculosa*, de O'Neill. Noutros casos, há uma clara absorção de figuras retóricas privilegiadas pelo *Manifesto* bretoniano, como o paradoxo e a metáfora insólita. Há ainda a consciência de motivos como o acaso objetivo, o amor louco, a crítica à psiquiatria ou a importância do maravilhoso. Mas em muitos destes motivos, os autores souberam dar um tom humorístico às personagens, que assim se distanciaram um pouco das suas congéneres francesas. António Pedro parece ser o que mais se manteve fiel ao tom da escrita bretoniana, e Manuel de Lima o que imprimiu uma marca de água mais autónoma. Parece que apenas um processo da escola bretoniana foi completamente afastado pela personagem narrativa surrealista portuguesa: a fotografia como substituto do retrato literário. Os surrealistas portugueses continuaram a acreditar que este tem algum poder contra as árvores do real?

#### REFERÊNCIAS

- ALBACH, Hester (2009). *Léona, Héroïne du Surréalisme*. Trad. du néerlandais par Arlette Ounanian. Arles: Actes Sud.
- BRETON, André (1979a). “Manifesto do Surrealismo (1924)”, in Jorge de Sena (ed.), *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Prefácio de Jorge de Sena. 3.ª ed., Lisboa: Moraes Editores. 23-70 [1924].
- BRETON, André, (1979b). “Peixe Solúvel (1924)”, in Jorge de Sena (ed.), *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Prefácio de Jorge de Sena. 3.ª ed., Lisboa: Moraes Editores. 71-138 [1924].
- BRETON, André, (1995). *Nadja*. Édition entièrement revue par l’auteur. Paris: Gallimard [1928].
- BRETON, André, (1971). *O Amor Louco*. Trad. Luíza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa [1937].
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001). “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: relações e fronteiras”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote. 83-100.
- CESARINY, Mário (1980). *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim [1956].
- CESARINY, Mário, (1994). *Titânia. História Hermética em Três Religiões e um só Deus Verdadeiro com Vistas a mais Luz como Goethe Queria*. Lisboa: Assírio & Alvim [1977].
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DUPLESSIS, Yvonne (s/d). *O Surrealismo*. Trad. Luís F. Serrão. Lisboa: Editorial Inquérito. [1983]
- ERNST, Max (2002). *A Mulher 100 Cabeças*. Trad. Célia Henriques e Alberto Pimenta. Lisboa: & etc [1929].
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves (1998). *Le Personnage*. Col. “Que sais-je?”. Paris: PUF.
- HELDER, Herberto (2001). *Os Passos em Volta*. 8.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim [1963].
- LIMA, Manuel de (1973). “Um Homem de Barbas”, in Manuel de Lima, *Um Homem de Barbas e outros contos*. Prefácio de Almada-Negreiros. 2.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa. 23-108 [1944].
- LIMA, Manuel de (1972a). *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*. 2.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa [1953].
- LIMA, Manuel de (1972b). *A pata do pássaro desenhou uma nova paisagem*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARINHO, Maria de Fátima (1985). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- MARTIN, Claude (1972). "Nadja et le mieux dire". *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2: 274-286.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2006). "Regressão, androginia e misoginia no surrealismo português", in Pedro Serra (coord.), *Modernismo & Primitivismo*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras. 101-123.
- O'NEILL, Alexandre. (2002). *A Ampola Miraculosa. Romance*. Edição fac-similada. Posfácio de Pedro Proença. Lisboa: Assírio & Alvim [1949].
- PEDRO, António (1978). *Apenas uma Narrativa*. 2.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa [1942].
- REIS, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- SILVA, Marco (2009). Os Passos em Volta de *Herberto Helder. Uma Viagem pelo Inverso da Realidade*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.
- TODOROV, Tzvetan (1989). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Col. "Points". Paris: Seuil [1970].
- VALÉRY, Paul (1941). "Littérature", in *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*. 11ème éd., Paris: Gallimard [1929].
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008). *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*. Lisboa: Colibri.
- VIRMAUX, Alain et Odette (1987). *André Breton. Qui êtes-vous?*. Paris: La Manufacture.

## A TORRE DE BARBELA, DE RUBEN A.: ALEGORIA SURREALIZANTE SOBRE O IMAGINÁRIO PORTUGUÊS<sup>1</sup>

*José Cândido de Oliveira Martins*  
Universidade Católica Portuguesa/CEFH

### I – SURREALISMO, NARRATIVA E IMAGINAÇÃO EM LIBERDADE

O meu processo é de total desintegração

(RUBEN A.)

1.1. Publicado em 1964, há cinquenta anos, o romance *A Torre de Barbela* de Ruben A. [Ruben Alfredo Andresen Leitão, Lisboa, 1920 – Londres, 1975]<sup>2</sup> tem merecido alguma atenção crítica, o que não disfarça algum descaso e uma certa incompreensão da singularidade da obra, depois de ter sido recusada por vários editores<sup>3</sup>. Vale a pena a tentativa de descortinar a originalidade desta narrativa com duas ideias complementares: tida como o romance maior do seu autor, esta narrativa assimilou alguns procedimentos surrealistas, sem que isso signifique a filiação do autor no movimento de vanguarda; e, ao mesmo tempo, constitui uma viagem fantasmática sobre um certo imaginário português, na sua demanda das origens e natureza identitárias da nação através da transfiguração da sua História (cf. Marinho, 2012).

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2014 – Projeto estratégico do CEFH (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

<sup>2</sup> Para maior economia nas referências e citações, referiremos sempre o romance *A Torre de Barbela* apenas através das iniciais TB, seguidas da indicação da página.

<sup>3</sup> Por exemplo, consciente da desatenção da crítica sobre a obra do escritor – oportuna e merecidamente reeditada pela Assírio & Alvim –, Eduardo Lourenço (1990: 9) refere-se expressamente a uma certa "intelligentsia que finge ignorar Ruben A."